

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Paula Silveira de Aquino

O PONTO DE VISTA NARRATIVO EM POE

São Paulo

2010

Paula Silveira de Aquino

O PONTO DE VISTA NARRATIVO EM POE

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie,
como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Gloria Carneiro do Amaral

São Paulo

2010

A657p Aquino, Paula Silveira de
O ponto de vista narrativo em Poe / Paula Silveira
de Aquino - São Paulo, 2010
89 f. : 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade
Presbiteriana Mackenzie, 2010.
Referência bibliográfica: f. 86-89

1. Edgar Allan Poe. 2. Ponto de vista narrativo.
3. Personagem. I. Título.

CDD 813

PAULA SILVEIRA DE AQUINO

O PONTO DE VISTA NARRATIVO EM POE

Trabalho apresentado ao Programa de Pós- Graduação
em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie,
como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Gloria Carneiro do Amaral – Orientadora
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^ª. Dr^ª. Lilian Cristina Corrêa
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^ª. Dr^ª. Renata Philippov
Universidade Federal de São Paulo

Agradecimentos

À minha orientadora, professora Dra. Gloria Carneiro do Amaral, por todo seu apoio durante a realização do meu trabalho.

À Professora Dra. Renata Philippov, por todas as dicas e informações incríveis, que me fizeram ter ainda mais orgulho de estudar Poe.

À Professora Dra. Ana Lúcia Trevisan Pelegrino, que acompanha minhas pesquisas sobre Poe desde os tempos de graduação.

À Professora Dra. Lilian Cristina Corrêa, que despertou em mim a paixão por Poe, graças às suas apresentações teatrais de *The tell-tale heart*, nas quais, coincidentemente, me deparei até com um taco solto sob a minha mesa, na sala do prédio 12.

À Professora Ms. Gloria Karam Delbim, a melhor dentre as mestras, com toda a certeza. Agradeço pela disponibilidade e delicadeza de sempre.

À minha mãe, minha maior parceira de todas as horas, que é quem mais torce por mim e sempre me dá força.

À minha prima, Marina, que salvou meu trabalho em pdf.

A todos os meus colegas, pelos momentos de diversão e apoio ao trabalho nessa nossa jornada.

RESUMO

Esta Dissertação de Mestrado apresenta análises do ponto de vista narrativo nos contos “A queda da Casa de Usher”, “O coração denunciador” e “Berenice”, de Edgar Allan Poe, com base nas teorias de Norman Friedman, abordada por Ligia Chiappini Moraes Leite (2002), e de Wayne C. Booth (1980), a respeito do narrador pouco digno de confiança. Também são utilizadas algumas considerações teóricas abordadas por Poe na “Filosofia da composição” (1846) e em outros ensaios traduzidos por Baudelaire (2003). Em se tratando de teoria fantástica, abordam-se considerações de Todorov (2004), Freud (1919), Jung, (1951) *apud* Philippov (1999) e Castex (1961) *apud* Philippov (1999). Verifica-se que todas as obras analisadas são narradas em primeira pessoa. Isso significa que o narrador é sempre uma personagem participante da história. Foi possível constatar que há, em todas elas, uma contradição entre o que o narrador se propõe a fazer e aquilo que é permitido pela situação em que ele se insere. As tentativas de ajudar um amigo, que vive em uma mansão cheia de melancolia, a aliviar sua agitação nervosa, são todas vãs, já que é o dono da mansão conduz o narrador a realizar suas atividades habituais. No segundo conto, a personagem que não aceita ser chamada de louca e quer demonstrar toda a calma, precaução e perfeição que teve ao matar o velho de quem cuidava, sofre de uma acuidade do sentido da audição, que faz com que ela ouça o bater do coração do homem assassinado. Este som mostra os limites entre a calma e a fúria do narrador, até o momento em que ele, acreditando que os policiais podiam ouvir o mesmo e estavam zombando dele, confessa o crime. Por fim, o narrador Egaeus é consciente de sempre teve uma má saúde e reconhece que a sua realidade de vida é diferente da de outras personagens ao seu redor. Apesar de dizer que não pretende convencer, Egaeus faz longas explicações sobre as características de sua doença e tenta evitar linguagem técnica para que o leitor comum possa compreendê-lo. Ele espera que a revelação de sua consciência do crime, e da conseqüente desonra familiar, possa amenizar sua culpa.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe. Ponto de vista narrativo. Personagem

ABSTRACT

This Mastership Dissertation presents analysis of the narrative point of view in the short-stories “The fall of the House of Usher”, “The Tell-Tale Heart”, and “Berenice”, by Edgar Allan Poe, with basis on theories by Norman Friedman, which is approached by Ligia Chiappini Moraes Leite (2002), and Wayne C. Booth, about the unreliable narrator. Some theoretical considerations approached by Poe, in the “Philosophy of the composition” (1846) and in other essays translated by Baudelaire (2003), are also utilized. Considerations by Todorov (2004), Freud (1919), Jung (1961) *apud* Philippov (1999), and Castex (1951) *apud* Philippov (1999), about fantastic theories are also approached. It is verified that all the analyzed works are narrated in first person. It means that the narrator is always a participating character of the story. It was possible to evidence that there is, in all of them, a contradiction between what the narrator proposes himself to do and that which is permitted by the situation he is inserted in. The trials in helping a friend, who lives in a full of melancholy house, to alleviate a nervous agitation are all vain, since it is the mansion’s owner who ushers the narrator to execute his habitual activities. In the second short-story, the character who does not accept to be called mad and wants to show all the calm, precaution and perfection he had when he killed the old man he used to look after, suffers from an acuteness of the sense of hearing, which makes him hear the beats of the murdered man’s heart. This sound shows the limits between the narrator’s calm and fury, until the moment in which he, believing that the policemen could hear the same thing he could, and would be making a mockery of him, confesses the crime. Finally, the narrator Egaeus is conscious that he always had a bad health and recognizes that his reality of life is different from the one of other characters around him. In spite of saying that he does not seek to convince, Egaeus makes long explanations about the features of his illness and tries to avoid technical language, so that the common reader is able to comprehend him. He hopes that the revelation of his consciousness of the crime, and of the consequent family dishonor could assuage his guilt.

Keywords: Edgar Allan Poe. Narrative point of view. Character.

Sumário

| | |
|--|-------|
| <i>Resumo</i> | p. 3 |
| <i>Abstract</i> | p. 4 |
| <i>Plano Geral de Trabalho</i> | p.6 |
| <i>Apresentação do Autor</i> | p. 15 |
| 1- <i>A queda da Casa de Usher</i> | p.18 |
| 2- <i>O coração denunciador</i> | p. 43 |
| 3- <i>Berenice</i> | p. 60 |
| <i>Conclusão</i> | p. 80 |
| <i>Bibliografia</i> | p. 86 |

Narradores e o fantástico

Norman Friedman é um dos principais teóricos que estudam o ponto de vista narrativo. Sua tipologia procura responder questões como quem narra a história – um narrador em primeira, terceira pessoa, ou não há narrador –, de que posição ele narra (por cima, da periferia, do centro, de frente, ou mudando as posições), qual o canal utilizado pelo narrador para contar a história, ou seja, se ela é contada através de palavras, percepções, sentimentos e ações do autor ou da personagem, e, por fim, a que distância – próxima, distante ou mutável – ele se coloca em relação ao autor da história. O teórico também distingue cena de sumário narrativo. Enquanto o sumário se define por um relato generalizado dos acontecimentos, ou uma exposição de uma série de acontecimentos que abrangem determinado espaço de tempo e uma variedade de locais, a cena se constitui logo que uma sucessão contínua de detalhes concretos de ação e personagem aparece em uma estrutura de tempo e lugar.

A primeira categoria proposta por Friedman é a do **autor onisciente intruso**. Nela, tende-se ao sumário, embora também possa aparecer a cena. Esse tipo de narrador pode contar a história de qualquer posição e seu traço principal é a intrusão, ou seja, comentários digressivos do autor, sobre a vida, os costumes, ou a moral, que podem, ou não, ter relação com a história narrada. Como um exemplo, pode-se citar Machado de Assis, em *Quincas Borba*:

Não, senhora minha, ainda não acabou este dia tão comprido; não sabemos o que se passou entre Sofia e o Padilha, depois que todos foram embora. Pode ser até que acheis aqui melhor sabor que no caso enforcado. Tende paciência; é vir agora, outra vez a Santa Tereza. A sala está ainda alumiada, mas é por um bico de gás; apagaram-se os outros, e ia apagando-se o último, quando Padilha mandou que o criado esperasse um pouco lá dentro. A mulher ia sair, o marido deteve-a, ela estremeceu. (Assis, 1943, p.85, *apud* LEITE, 2002, p. 27.)

O autor onisciente intruso se coloca a uma posição superior, pois sabe de tudo o que se passa com as personagens, segue-as e faz comentários sobre os seus comportamentos por meio de digressões ou da interação com seu leitor. Esse tipo de narrador difere-se da categoria **narrador onisciente neutro**, pelo fato de não haver nesta, intromissões do autor. Quem narra ocupa a mesma posição do autor intruso, mas não faz digressões, críticas, nem comentários, deixando a história fluir por si mesma. Pode-se exemplificar esse tipo de ponto de vista com o conto “Colheita”, de Nélide Piñon. Nele, as duas personagens protagonistas são um casal de aldeões. Logo de início, pode-se perceber o papel que a figura feminina representava para

aquele homem: “Quando se fez homem, encontrou a mulher, ela sorriu, era ativa como ele, **embora seu silêncio fosse de ouro**”, ou ainda “Essa **reserva mineral** o encantava.” (PIÑÓN, 1973, p.281, grifo nosso.). Nota-se que o papel nessa sociedade patriarcal deveria ser de uma mulher digna como ele, mas que soubesse se manter calada. O homem, então a abandona, pois “competiam-lhe andanças, traçar as linhas finais de um mapa cuja composição havia se iniciado e ele sabia hesitante. Explicou à mulher que para amar melhor não dispensava o mundo, a transgressão das leis, os distúrbios dos pássaros migratórios.” (*loc.cit*)

A não intromissão do autor, com críticas ou opiniões, bem como a utilização do discurso indireto livre em alguns trechos, permitem que o leitor acompanhe o amadurecimento e a tomada de voz da mulher diante dessa situação. No momento do abandono “ela reagiu, confiava no choro. Apesar do rosto exigir naqueles dias uma beleza esplêndida a ponto dele pensar estando o amor com ela por que buscá-lo em terras onde dificilmente o encontrarei, insistia na independência.” (*loc.cit*). Além disso, recusava-se a receber visitas e presentes de vizinhos. Em determinado momento, a mulher decide eliminar o retrato do homem, jogando-o sobre o armário. “Só com os anos foi compreendendo que se ele ainda vivia, tardava em regressar. Mas, se morrera, ela dependia de algum ritual para providenciar seu fim”. (p.283)

Ao fim da história, o homem resolve voltar. Chega procurando provas de que a mulher conservava sua presença, dando amostras de seu poder sustentado pela ideologia de um dominador do sexo feminino. Ao perguntar onde ele estivera naquela casa, se sentiu atingido pelas palavras da mulher: “Procure e em achando haveremos de conversar.” O homem, naquele momento começou a se ocupar dos serviços domésticos, na tentativa de ainda se encontrar naquela casa descobriu que “seu profundo conhecimento da terra afinal não significava nada. (...) A vergonha de ter composto uma falsa história o abatia. (p.286.)

Outra categoria proposta por Friedman é a do **narrador testemunha**, que narra em primeira pessoa, e, portanto é interno à história, atuando como personagem secundária, que observa de dentro os acontecimentos e os apresenta de modo mais direto e verossímil, sem a mediação de uma voz exterior. Como personagem secundária, ele narra da periferia e não tem acesso ao que se passa na mente da protagonista e das demais personagens, podendo apenas inferir e lançar hipóteses baseadas em coisas que viu ou ouviu. Um bom exemplo de conto em que se verifica a presença do narrador testemunha é “O vampiro”, de Jean Neruda (1980). Nele, a personagem secundária – narrador anônimo – está em uma viagem de excursão que vai de Constantinopla à ilha de Prinkipo. Em Constantinopla, ele conhece um grego e, durante a viagem, uma família polaca.

O vaporzinho de excursões trouxera-nos de Constantinopla à ilha de Prinkipo, onde desembarcamos. Não éramos muitos: uma família polaca – pai, mãe, a filha, o noivo desta – e nós dois – meu amigo e eu. E (quase ia me esquecendo) já em Constantinopla, na ponte de madeira que atravessava o Corno de Ouro, juntara-se ao nosso grupo **um grego, ainda moço, pintor, de certo, a julgar pela pasta de papelão que sobraçava. Longos cabelos pretos em cachos caíam-lhe até os ombros, a face pálida, os olhos pretos cravados no fundo das órbitas. No primeiro momento, interessou-me, sobretudo pela sua obsequiosidade em dar-nos informações acerca dos lugares. Porém falava demais, e deixei-o de lado.**

A família polaca, no entanto, era muito agradável: os pais, gente simples e boa; o noivo, um rapaz elegante, de modos polidos e francos. Vinham a Prinkipo passar os meses de verão por causa da **filha meio adoentada. A linda moça, muito pálida, ou estava convalescença, ou sofria de moléstia grave.** (NERUDA, s/d *apud* FERREIRA; RÓNAI (org.), 1980, p.259, grifo nosso)

É possível constatar nesse trecho que o narrador, ao descrever a moça, dá atenção a sua beleza e ao seu estado enfermo. Ao descrever o grego, o narrador revela de início certo desinteresse por ele – primeiro quase se esquecendo de falar sobre ele e, depois, deixando-o de lado porque “falava demais” – e aborda sua descrição física com elementos relacionados à morte (como o rosto pálido e os olhos fundos), sua obsequiosidade e sua profissão de pintor. Mais ao final do conto, descobrir-se-á que essa descrição não foi em vão, já que o grego, conhecido na cidade por “Vampiro”, irá desenhar o cadáver da moça no momento de sua morte, como se pode constatar nesse trecho em que há um diálogo entre o noivo da moça e o hoteleiro a respeito do grego:

- Se eu não tivesse tantos hóspedes... – resmungava o hoteleiro, subindo a escada da varanda.
 - Por favor – perguntou o jovem polaco, quando ele ia chegando perto da nossa mesa –, quem é este senhor, como se chama?
 - Oh! Ao Deus sabe o nome desse sujeito – rosnou o hoteleiro, lançando para baixo um olhar de raiva. – Nós só o chamamos de Vampiro.
 - É pintor, não?
 - Bela arte, a sua: **só pinta cadáveres!** Assim que alguém morre em Constantinopla, ou aqui pelos arredores, já ele está com o retrato do defunto pronto, no mesmo dia. O maldito desenha de antemão – e nunca se engana, esse abutre!
- A senhora polonesa deu um grito de susto: **a filha caíra-lhe nos braços, desmaiada e branca de cera.**
- Já o noivo se despencara escada abaixo e com uma das mãos apanhara o grego pelo peito, enquanto com a outra tentara arrebatar-lhe a pasta de desenho.
- Corremos, depressa, atrás dele. Já os dois homens rolavam na areia
- A pasta caíra aberta e as folhas se espalharam. Via-se numa delas, desenhada a lápis, a cabeça da jovem polonesa – de olhos fechados e, na frente, uma grinalda de mirto. (p.261-262.Grifo nosso.)

Nota-se com essa história, o quanto o ângulo de visão da personagem é limitado. Antes da viagem, ele não conhecia nem a família polaca, nem o grego. Apesar de descrevê-lo com elementos aparentemente góticos e comumente associados à temática da morte, o narrador só tem conhecimento da fama do grego como pintor de cadáveres quando escuta o diálogo entre o noivo da moça e o hoteleiro. Da mesma forma, o apelido “Vampiro”, é resultado do conhecimento que aquela comunidade – e não o narrador – tinha em relação ao costume do grego de pintar pessoas doentes no momento em que vão morrer, como se a pintura sugasse a vida da personagem.

Há também a possibilidade da história ser narrada por uma de suas personagens principais. Enquanto o narrador testemunha possui, devido ao seu papel na história, certa mobilidade que garante o acesso a diferentes fontes de informação, o narrador protagonista limita-se aos seus próprios pensamentos e percepções. A apresentação da personagem por si mesma pode ocorrer sob várias formas, entre elas o diário, as memórias, o romance epistolar e o monólogo interior. Pode-se exemplificar esse tipo de narrador com o conto “O peru de natal”, um dos componentes da obra *Contos novos* (1996), de Mário de Andrade. Nele, o narrador-protagonista, Juca, relembra seu primeiro natal em família após a morte de seu pai.

O nosso primeiro natal em família, depois da morte de meu pai acontecida cinco meses antes, foi de conseqüências decisivas para a felicidade familiar. Nós sempre fôramos familiarmente felizes, nesse sentido muito abstrato da felicidade: gente honesta, sem crimes, lar sem brigas internas nem graves dificuldades econômicas. Mas devido principalmente à natureza cinzenta de meu pai, ser desprovido de qualquer lirismo, duma exemplaridade incapaz, acolchoado no medíocre, sempre nos faltara aquele aproveitamento da vida, aquele gosto pelas felicidades materiais, um vinho bom, uma estação de águas, aquisição de geladeira, coisa assim. Meu pai fora de um bom errado, quase dramático, o puro sangue dos desmancha prazeres. (ANDRADE, 1996, p.71.)

Percebe-se por esse parágrafo, que o narrador-personagem se preocupa em enfatizar o comportamento de um chefe de família controlador, que evitava qualquer “extravagância” em relação ao consumo de bens materiais, embora a família nunca houvesse passado por graves dificuldades econômicas. O narrador também enfatiza com ironia o sentido de felicidade da sua família, uma felicidade muito abstrata. Trata-se de uma memória, em que o narrador recupera o tempo em que seu pai era vivo para falar da primeira noite de natal em família, cinco meses após o óbito. Esta noite, por sua vez, também é uma recordação, pois o tempo do relato é posterior ao dos fatos narrados: “O nosso primeiro Natal (...) **foi** de conseqüências decisivas para a felicidade familiar”. (Grifo nosso.)

No artifício do diário, a voz narrativa não se dirige a nenhum receptor. Assim, a “vida” da personagem é exposta à medida que se desenvolve, o que leva o leitor a flagrá-la em momentos registrados como decisivos. Diferentemente do diário, os romances epistolares e as memórias pressupõem um receptor não necessariamente envolvido com os acontecimentos narrados. Através desse recurso, pode-se caracterizar a personagem em um tempo passado a ser retomado pela narrativa, o que possibilita uma sutil demonstração da interioridade da personagem no presente. O monólogo interior corresponde a um recurso que expressa mais profundamente a interioridade da personagem. Segundo Massaud Moisés (2006), no entanto, o conto, em função de seu caráter objetivo, costuma ser narrado em terceira pessoa. “Constituindo-lhe a realidade concreta e viva o terreno de eleição não se afina à introspecção ou ao “fluxo da consciência”, apanágio do romance intimista”. (MOISÉS, 2006, p.52). Na verdade, quando um conto é narrado em primeira pessoa, esse intimismo pode se apresentar não propriamente na forma de monólogos longos como o de Molly Bloom em *Ulisses*, mas como tentativa compreender ou convencer a si mesmo (e aos leitores) a respeito de uma determinada situação conflituosa. O conto *A estrutura da bolha de sabão*, de Lygia Fagundes Telles, (1978), por exemplo. Trata do triângulo amoroso entre a narradora, o físico (estudante da estrutura da bolha de sabão) e a “outra”, que a narradora caracteriza enfatizando sua vulgaridade e seu ciúme, quando, na realidade, seu objetivo é esconder o próprio ciúme:

Estávamos num bar e seus olhos de egípcia se retraíam apertados. **A fumaça, pensei.** Aumentavam e diminuíam até se reduzirem a dois riscos de lápis-lazúli e assim ficaram. A boca polpuda também se apertou, mesquinha. **Tem a boca à toa, pensei. Artificiosamente sensual, à toa. Mas como é que um homem como ele, um físico que estudava a estrutura das bolhas podia amar uma mulher assim. Mistérios, eu disse, ele sorriu, nos divertíamos em dizer fragmentos de idéias, peças soltas de um jogo que jogávamos meio ao acaso, sem encaixe.**

Convidaram-me e sentei, os joelhos de ambos nos meus, a mesa pequena enfeixando copos e a toalha da mesa, pingou gota a gota. Usava um perfume adocicado. hálitos. **Me refugiei nos cubos de gelo amontoados no fundo do copo, ele podia estudar a estrutura do gelo, não era mais fácil?** Mas ela queria fazer perguntas. Uma antiga amizade? Uma antiga amizade. Ah. Fomos colegas? Não, nos conhecemos numa praia, onde? Enfim, uma praia? Ah. Aos poucos o ciúme foi tomando forma e transbordando espesso como um licor azul-verde, do tom da pintura dos seus olhos. Escorreu pelas nossas roupas, empapou. Veio a dor de cabeça: “Estou com tanta dor de cabeça”, repetiu não sei quantas vezes,. Uma dor fulgurante que começava na nuca e se irradiava até a testa, na altura das sobrancelhas. Empurrou o copo de uísque. “Fulgurante” Empurrou para trás a cadeira e antes que empurrasse a mesa ele pediu a conta. (...) Na rua, ele pensou em me beijar de leve, como sempre, mas ficou desamparado e eu o tranqüilizei, está bem, querido, está bem, já entendi. Tomo um táxi, não tem problema, vá depressa, vá. Quando me voltei, dobravam a esquina. **Que palavras estariam dizendo enquanto dobravam a esquina?** Fingi me interessar pela valise de plástico de xadrez vermelho, estava diante de uma vitrine de valises. Me vi perplexa no vidro. **Mas como era possível. Choro em casa, resolvi.** (TELLES, 1978 *apud* BOSI, s/d, p.140, Grifo nosso)

Pode-se constatar pela leitura do trecho acima que a narradora ressalta o ciúme da moça, tentando convencer os leitores a respeito de sua vulgaridade. Ao mesmo tempo, porém, demonstra, por meio dos fluxos de consciência, – marcados verbalmente por repetições, questionamentos e uso de vírgula no lugar do ponto final – não se conformar com o fato de o *seu* namorado estar acompanhado de outra mulher.

Também são modos de contar uma história a onisciência seletiva múltipla e a onisciência seletiva. Ambas se caracterizam pelo fato de o leitor não notar a presença de alguém narrando. “A história vem diretamente das mentes das personagens, à medida que lá deixam suas marcas.” (FRIEDMAN, 2002, p.177.). Como resultado, tende-se, quase exclusivamente às cenas. Se há alguma sumarização, ela surge de modo discreto por meio do autor, que “direciona” a cena, ou através das palavras e pensamentos das próprias personagens. Friedman exemplifica a onisciência seletiva múltipla mostrando como a idade e aparência da Sra Ramsay são apresentadas em *To the lighthouse* (2004), de Virginia Woolf.

*They must find a way out of it all. There might be some simpler way, some less laborious way, **she sighed**. When she looked in the glass and saw **her** hair grey, her cheek sunk, at fifty, she thought, possibly she might have managed things better – her husband, money; his books. (WOOLF, 2004, p. 6, grifos de Friedman.)¹*

Friedman explica que esse tipo de apresentação, “em que o autor nos **mostra** os estados internos” se difere da onisciência normal, em que o autor entra nas mentes das personagens e nos conta o que lá se passa. “A diferença essencial é que um transmite pensamentos, percepções e sentimentos à medida que eles ocorrem consecutivamente e em detalhe, passando através da mente (cena), ao passo sumariza e explica depois que ocorrem.” (Friedman, 2002, p.177). As onisciências seletiva e seletiva múltipla se diferem pelo fato de a primeira caber a uma única personagem, enquanto na múltipla, como o próprio nome diz, são transmitidos os pensamentos e sensações de mais de uma ou várias personagens.

Friedman aborda, ainda, a categoria do **modo dramático**, no qual as informações disponíveis ao leitor limitam-se, em grande parte, ao que as personagens fazem ou falam. Tem-se aqui, um elenco para uma peça dramática nos moldes tipográficos da ficção. Enquanto, porém, o drama é feito para ser visto e ouvido – tal como as peças de Shakespeare, Arthur Miller, Molière, Gil Vicente e Ariano Suassuna - a ficção é feita para ser lida. O leitor

¹ Era preciso achar um meio de escapar a tudo aquilo. Devia haver uma forma mais simples, menos complicada, **suspirou ela**. Quando **se olhou** no espelho, **viu** os cabelos grisalhos, a face abatida, aos cinquenta anos, e pensou: poderia ter conduzido melhor as coisas – seu marido, o dinheiro, os filhos dele. (Tradução de Fábio Fonseca de Melo.)

aparentemente não ouve ninguém senão as próprias personagens, sob um ângulo de visão frontal, que se movimentam com se estivessem em um palco. Como exemplo, Friedman cita o conto “Hills like white elephants”, de Ernest Hemingway. Sua construção é similar ao de uma peça teatral. Quando se lê qualquer dramaturgo, encontra-se, em primeiro lugar, uma descrição do cenário em que as personagens irão atuar, para depois apresentar os diálogos entre elas.

The hills across the valley of the Ebro were long and white. On this side there was no shade and no trees and the station was between two lines of rails in the sun. Close against the side of the station there was the warm shadow of the building and a curtain, made of strings of bamboo beads, hung across the open door into the bar, to keep out flies. The American and the girl with him sat at a table in the shade, outside the building. It was very hot and the express from Barcelona would come in forty minutes. It stopped at this junction for two minutes and went to Madrid.

‘What should we drink?’ the girl asked. She had taken off her hat and put it on the table.

‘It’s pretty hot,’ the man said.

‘Let’s drink beer.’

‘Dos cervezas,’ the man said into the curtain.

‘Big ones?’ a woman asked from the doorway.

‘Yes. Two big ones.’...²

O último modo de narrar proposto por Friedman é a **câmera**. Nele, o objetivo é transmitir, sem organização aparente, um “pedaço de vida”, do modo como ela ocorre, diante de um *medium* de registro. Friedman cita o narrador de Isherwood que, na abertura de *Adeus a Berlim*. (1945), diz: “Sou uma câmera com o obturador aberto, bem passiva, que registra, não pensa. Que registra o homem se barbeando na janela em frente e a mulher de quimono lavando o cabelo. Algum dia, tudo isso precisará ser revelado, cuidadosamente, fixado.

Neste trabalho, a teoria sobre ponto de vista narrativo se concentrará na terminologia exposta acima, mas há um autor que também merece destaque. Wayne C. Booth (1980), por exemplo, discorda que a onisciência possa ser eliminada, mesmo quando a história é narrada

² As colinas do outro lado do vale eram longas e brancas. Deste lado, não havia sombra nem árvores e a estação ficava entre duas linhas de trilhos sob o sol. Rente ao lado da estação havia a sombra quente da casa e uma cortina, feita de feiras de contas de bambu, pendurada na porta vazada para o bar, a fim de deter as moscas. O americano e a moça com ele estavam sentados a uma mesa na sombra, fora da casa. Estava muito quente e o expresso de Barcelona chegaria em quarenta minutos. Ele parava neste entroncamento por dois minutos e seguia para Madri.

“O que vamos beber?”, a moça perguntou. Ela tirara o chapéu e o pusera sobre a mesa.

“Está bem quente?”, o homem disse.

“Vamos beber cerveja.”

“*Dos cervezas*”, o homem disse para a cortina.

“Grandes?”, uma mulher perguntou do vão da porta.

“Sim. Duas grandes.” (Tradução de Samuel Titan Jr.)

por uma personagem. Com a teoria do **autor implícito**, Booth mostra que o autor sempre tem intenções implícitas em todas as suas escolhas. Assim, quando Neruda cria uma personagem que descreve o grego destacando a pasta de papelão, a face pálida e os olhos cravados no fundo das órbitas, não faz isso à toa, pois tem a intenção de criar uma personagem com um certo mistério, que use de sua profissão para pintar o cadáver da moça nos seus momentos finais de vida. Quando Mário de Andrade cria Juca, narrador de “O peru de natal”, que descreve a “felicidade abstrata” da família antes da morte de seu pai, quer contar uma história sobre a libertação em relação ao luto e às regras que o próprio pai impunha quando era vivo.

Mesmo nos casos de onisciência “neutra”, pode-se questionar essa neutralidade. Nélide Piñon, ao criar um narrador que deixa a história fluir sem digressões, a sua intenção é valorizar a mulher que, sem deixar o seu espaço, amadurece, adquire o dom da palavra e surpreende o homem que regressa frustrado de viagem. Booth ainda distingue o narrador fidedigno do pouco digno de confiança, e diz que, nos casos de narrativa interior, quanto maior o mergulho na mente da personagem, menor é a sua credibilidade.

Definir o tipo de narrador e verificar seu grau de credibilidade são os passos iniciais para esse estudo do ponto de vista em Poe. Logicamente ele também se apoiará em preceitos abordados pelo autor. Destacam-se a preocupação que Poe tinha em prender a atenção e provocar um efeito em seus leitores, a importância da criação do desenlace antes do início da narrativa e, sobretudo, seu cuidado com a manutenção de uma unidade de sentido, de modo que nenhuma passagem, nenhuma palavra, seja irrelevante no texto. No intuito de mostrar essa unidade, procura-se analisar obras nas quais se notam recorrências temáticas, como a monomania, a acuidade de sentidos, o ópio, as contradições entre o amor – representado pela tentativa de demonstração se cautela e até pelo riso diante de quem, mais tarde, será sua vítima – e o ódio, marcado por demonstrações de fúria e perversidade e/ou loucura por meio de atos como emparedamentos, enterros prematuros, esquarteramento e ocultação de cadáver. Procura-se, não apenas analisar as três obras propostas – “A queda da Casa de Usher”, “O coração denunciador” e “Berenice”, mas também demonstrar como essas recorrências estão presentes em algumas outras obras.

Sabendo-se que um desses temas é a existência de personagens em estados oníricos, colocadas em situações cheias de eventos fantásticos, utilizam-se teóricos como Jung (1961), que procura demonstrar que o inconsciente abrange, “uma dimensão totalizante da alma humana, sem a qual o indivíduo permaneceria em dissociação psíquica.” Para ele, a totalidade garantida pela união entre consciente e inconsciente, real e sonho deve ser mantida para que o indivíduo se sinta pleno e não seja tomado por sensações de insatisfação e/ou angústia.

Castex (1951) *apud* Philippov (1999) também diz que fenômenos fantásticos surgem calcados no real. É bom ressaltar, segundo Joël Malrieu, em *Le Fantastique* (1992) *apud* Philippov (1999), que o fantástico teve sua autonomia enquanto gênero no romantismo do século XIX, quando o conteúdo moral e didático do romance do século XVIII deixa de ser fator importante e as regras de composição clássica são rompidas, dando margem à livre expressão da imaginação criadora. É no século XIX que os aspectos negativos da alma humana passam a ser expressos esteticamente e vistos como inerentes ao real: surgem, assim, o desconhecido, o outro, o maligno, o monstro, o alienado, aspectos que, de acordo com a estética clássica, deveriam ser bloqueados e que, agora, deveriam ser expostos, uma vez que pertenceriam à psiqué humana. Com o fantástico, o homem também passa a verificar e questionar seus próprios limites.

Ainda em relação ao fantástico, considera-se a teoria de Todorov (2004), que o define como um gênero literário cujo âmago se encontra na inserção, em um mundo conhecido, de acontecimentos que não podem ser explicados pelas leis desse mundo familiar. (p.30). Ocorre dentro de uma incerteza na qual não se sabe se o acontecimento possui uma explicação real ou sobrenatural. A partir do momento em que se decide a respeito da natureza desse evento, o fantástico cede lugar ao **estranho** – no caso de uma explicação racional – ou ao **maravilhoso**, no caso de uma explicação sobrenatural.

Em se tratando das obras de Poe, o próprio Todorov afirma que sua maior parte se prende ao estranho. Então, torna-se necessário apresentar fundamentos teóricos relativos ao tema, como os abordados por Freud em seu ensaio “O estranho” (1919), no qual ele afirma que o estranho relaciona-se ao que é assustador e ao que provoca medo e horror. Conforme um estudo de Jentsch (s/n, 1906) *apud* Freud (1919, p.276), porém, esse sentimento varia de pessoa para pessoa. Freud destaca como elementos que provocam a sensação de estranheza as repetições e o duplo. Toda essa teoria se encontra atrelada à análise, nos momentos mais apropriados.

Apresentação do autor

Edgar Allan Poe (1809-1849) nasceu em Boston, filho de um casal de atores (Elizabeth Arnold e David Poe jr.) e neto de David Poe, patriota que lutou na Guerra da Independência dos Estados Unidos. Poe, então, viveu no período de crescimento demográfico e econômico do País, o qual, uma vez livre, passou a ser encarado como uma ótima fonte de oportunidades e a receber milhares de imigrantes europeus. Como consequência desse crescimento, a cultura se expandiu no país e muitos escritores, dominados pelos ideais de liberdade, do individualismo, do patriotismo e da expressão dos sentimentos do *eu* e pelo desejo de invenção de uma nova cultura que rompesse as tradições européias (sem, no entanto, eliminá-las totalmente), apareceram dando origem ao movimento denominado Romantismo, do qual um dos representantes foi Edgar Allan Poe, aproveitando a influência do “romance negro” vinda da Inglaterra.

A literatura de Poe, no entanto, não é influenciada pelo patriotismo do avô. Sua inserção no Romantismo se revela por seu constante apelo à excitação da alma e à manifestação das emoções de um *eu* (personagem). Um fato que deve ser salientado é o de que no século XIX que os aspectos negativos da alma humana começam a ser expressos esteticamente e o indivíduos testam seus próprios limites. Dessa forma, destaca-se na obra poeana, a recorrência de temas como o conflito entre o amor e o ódio, a loucura, a perversidade, o mórbido, a doença e a obsessão. O próprio autor diz, no prefácio de *Tales of the grotesque and arabesque* (1840), que pretendia preservar, até certo ponto, uma unidade de projeto literário.

Além de poeta e contista, Poe atuou também como crítico literário e, para ele, a manifestação mais pura da Beleza se encontra no sentimento de melancolia. Destacou-se por priorizar, na construção de suas obras, elementos capazes de provocar um efeito único – de medo, melancolia, ou horror – em seus leitores. Enfatizou, também, o fato de que uma obra literária não se constrói ao acaso, por pura inspiração. Deve-se dizer, então, Poe, mesmo voltado para o universo gótico e fantástico, suas descrições do irreal e do inconsciente são muito bem arquitetadas, de modo a imprimir certa credibilidade, a qual será destruída em algum momento da obra.

Em termos de crítica, nota-se, até a primeira metade do século XX, a ocorrência de duas tendências. A primeira delas, de cunho biográfico e psicológico, tende a associar sua obra a fatos que remetam à vida conturbada do escritor, como a morte da mãe, o abandono da família pelo pai. A relação difícil com o pai adotivo e o uso de drogas e álcool, por exemplo.

Edward Shanks *apud* Cortázar (2006, p.103) denunciou essa inclinação e reclamou maior interesse pela obra de Poe em seu plano textual. A segunda tendência apresenta uma depreciação da obra de Poe, que nasce, tanto da tentativa de evitar elogios em excesso, quanto da condenável atitude de se desconhecer que a forte presença de Poe na literatura é mais importante do que certos deméritos de parte de sua obra. Em *Valise de cronópio* (2006) Julio Cortázar critica Aldous Huxley:

Quando um Aldous Huxley borda filigranas em torno do mau gosto de Poe, exemplificando-o com passagens dos poemas mais famosos deste autor, cabe perguntar por que estes poemas estão presentes na sua memória e na sua irritação quando tantos outros de impecável fatura dormem esquecidos por ele e por todos nós. (p.104.)

Cortázar ainda enaltece a atemporalidade da obra de Poe, bem como o modo como ela revela obscuridades humanas, com as quais o leitor se identifica.

Todos nós, em algum lugar de nossa pessoa, somos ele, e ele foi um dos grandes porta-vozes do homem, aquele que anuncia o seu tempo noite adentro. Por isso, sua obra, atingindo dimensões extratemporais, as dimensões da natureza profunda do homem sem interfaces, é tão profundamente temporal a ponto de viver num contínuo presente, tanto nas vitrinas das livrarias, como nas imagens dos pesadelos, na maldade humana e também na busca de certos ideais e de certos sonhos. (*loc.cit.*)

Nessa mesma linha, George Lippard (1843), em *Citizen Solidier*, diz (...) *He is, perhaps, the most original writer that ever existed in America. Delighting in the wild and visionary, his mind pemetrates in the inmost recesses of the human soul, creating vast and magnificent dreams, eloquent fancies and terrible mysteries.*³

Louis F. Tasistro (1839), ao resenhar *Tales of the Grotesque and Arabesque*, elogia a grande capacidade intelectual do escritor, bem como a sua habilidade de penetrar nos recessos da alma humana e seu poder de produzir vívidas descrições.

³ (...) Ele é, talvez, o escritor mais original que já existiu na América. Deleitando com o selvagem e o visionário, sua mente penetra os mais profundos recessos da alma humana, criando vastos e magníficos sonhos, eloqüentes fantasias e terríveis mistérios. (tradução nossa). As menções a George Lippard e a Louis F. Tasistro encontram-se no site Edgar Allan Poe Society of Baltimore, cujos links são indicados na bibliografia.

*Had Mr. Poe written nothing else than 'Morella', 'William Wilson', 'The House of Usher' and 'M.S found in a bottle', he would deserve a high place among the imaginative writers... there is scarcely one of the tales in these two volumes before us, in which we do not find the development of great intellectual capacity, with power for vivid descriptions, an opulence of imagination, a fecundity of invention, and a command over the elegance of diction which have seldom been displayed, even by writers who have acquired the greatest distinction in the republic of letters.*⁴

A obra de Poe, por tanto, se caracteriza por um cuidadoso trabalho de elaboração, que o destaca em relação a muitos escritores de renome. Suas descrições e o modo como ele constrói o fantástico em suas obras proporcionam um mergulho na alma humana. Apesar de haver considere de mal gosto o seu estilo, a atemporalidade de sua obra é incontestável.

⁴ Tivesse o Sr. Poe escrito nada mais do que 'Morella', 'William Wilson', 'A Casa de Usher', e o 'Manuscrito encontrado numa garrafa', ele mereceria um elevado lugar entre os escritores imaginativos... Há apenas um dos contos publicados nesses dois volumes, nos quais não se encontra o desenvolvimento da grande capacidade intelectual, com um poder para descrição, uma opulência de imaginação, uma fecundidade de invenção e um comando sobre a elegância de dicção a qual tem sido raramente apresentada, mesmo por escritores que adquiriram a mais elevada distinção na república das letras. (tradução nossa.)

A queda da Casa de Usher⁵

Quem narra “A queda da Casa de Usher” (1839) é uma personagem anônima que, andando a cavalo, se aproxima da casa dos irmãos (gêmeos) Roderick e Lady Madeline Usher. A princípio está apenas de passagem, mas depois revela ser amigo de infância de Roderick e ter se proposto a visitá-lo, já que o dono da mansão lhe havia enviado uma carta, na qual manifestava um ansioso desejo de vê-lo. Quando os dois se encontram, Roderick lhe fala sobre a natureza de sua doença – que tinha como característica uma “acuidade mórbida dos sentidos” (p.85) – e atribui a ela duas razões: o efeito de melancolia que o aspecto pesado e mórbido do ambiente de sua mansão provocava sobre ele, além da saúde debilitada de sua irmã, chamada por ele de Lady Madeline, que sofria de catalepsia. O narrador passa vários dias tentando aliviar as aflições do amigo, mas não consegue já que não é capaz de alterar a rotina de Usher e é levado a usufruir das atividades habituais do amigo. Roderick tinha medo de que sua irmã viesse a falecer, pois isso o deixaria como último membro da família Usher. Um dia, porém, confundido pela catalepsia de Lady Madeline – que provoca a paralisação dos músculos em uma determinada posição – ele é levado a crer que a irmã havia morrido e resolve conservá-la dentro de uma adega na mansão por uma quinzena, antes do sepultamento definitivo. O narrador auxilia Roderick no processo de sepultamento, e só nesse momento descobre que os dois eram gêmeos. Passam-se mais alguns dias e o narrador começa a ter dificuldades para dormir – pois ouvia sons pela casa – e percebe mudanças no comportamento de Roderick, semelhante ao de alguém que guarda um segredo. Finalmente, os sons ouvidos pelo narrador tornam-se mais audíveis e Roderick confessa que os dois haviam enterrado Madeline viva, que, devido a sua acuidade dos sentidos, ouvira desde seus primeiros movimentos no caixão e que, naquele momento, ela se encontrava atrás da porta do aposento onde eles estavam. Quando Roderick abre a porta, Madeline cai sobre ele e os dois irmãos morrem abraçados. O narrador, por sua vez, foge e vê a mansão desabar a sua frente.

Analisar o ponto de vista narrativo empregado nesse conto implica atentar para algumas questões. Trata-se de um narrador em primeira pessoa e, portanto, uma personagem. Conforme já foi mencionado acima, trata-se de uma personagem anônima que se propõe a entrar em uma mansão após ter recebido uma carta do morador, seu amigo. Segundo a tipologia de Norman Friedman, esse tipo de narrador é denominado **“Eu” como testemunha**.

⁵ “The fall of the House of Usher”. In: POE, Edgar Allan. *Complete tales and poems*. New York: Vintage, 1975, p. 231-245. A tradução apresentada no rodapé dessa dissertação foi realizada por Oscar Mendes em *Contos de terror, de mistério e de morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.80-98. Todas as análises serão feitas com base nos textos originais.

Trata-se de uma “personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor, de modo mais direto, mais verossímil” (LEITE, 2002, p.37). Outro fato importante relacionado ao narrador testemunha é o de que seu campo de visão é limitado.

Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos. Quanto à distância em que o narrador é colocado, pode ser próxima ou remota, ou ambas, porque o narrador tanto sintetiza a narrativa, quanto a apresenta em cenas. (LEITE, 2002, p. 37-38)

Mais tarde, os conceitos de cena e sumário serão retomados. Por enquanto, é necessário destacar o ângulo de visão limitado que o narrador testemunha tem dos acontecimentos. N’A queda da Casa de Usher, o narrador é tomado por um sentimento de angústia profunda e começa a se perguntar de onde poderia provir esse sentimento:

*DURING the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly tract of country, and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was – but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible. I looked upon the scene before me – upon the mere house and the simple landscape features of the domain – upon the bleak walls – upon the vacant eye-like windows – upon a few rank sedges – and upon a few white trunks of decayed trees—with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveler upon opium—the bitter lapse into every-day life—the hideous dropping off of the veil. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart – an unredeemed dreariness of thought which no goading of imagination could torture into aught of the sublime. What was it – I paused to think – what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? It was a mystery all insoluble; nor could I crapple with the shadowy that crowded upon me as I pondered. I was forced to fall back upon the unsatisfactory conclusion, that while, beyond doubt, there **are** combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth. It was possible, I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the picture, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impressions; and, acting upon this idea, I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled luster by the dwelling, and gazed down – but with a shudder even more thrilling than before – upon the remodeled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like window.⁶ (p.231, grifo do autor.)*

⁶ Durante todo um pesado, sombrio e silente dia outonal, em que as nuvens pairavam opressivamente baixas no céu, eu estive passeando, sozinho a cavalo, através de uma região do interior, singularmente tristonha, e afinal me encontrei, ao caírem as sobras da tarde, perto do melancólico Solar de Usher. Não sei bem como foi, mas ao primeiro olhar sobre o edifício invadiu-me a alma um sentimento de angústia insuportável, digo insuportável porque o sentimento não era aliviado por qualquer dessas semi-gradáveis, porque poéticas, sensações com que a mente recebe comumente até as mais cruéis imagens de desolação e de terror. Contemplei o panorama em

Como se pode perceber, ao se aproximar da Casa de Usher, o narrador se sente profundamente angustiado diante da contemplação da mansão e acredita que esse sentimento provenha de seu caráter sombrio e decadente e da atmosfera pesada que a envolvia. Essa ideia, no entanto é apenas uma hipótese – como diz – uma “conclusão insatisfatória”. Essa incerteza corresponde ao que Todorov (2004) entende como elemento essencial à ocorrência do elemento fantástico: a hesitação. Mais do que isso, é necessário salientar o estado de sonolência do narrador, que compara a sua depressão de alma à do despertar daquele que se diverte com o ópio à vida cotidiana. Esse estado do narrador faz parte do universo onírico, no qual segundo Jung (*apud* PHILIPPOV, R.)

... o inconsciente engloba uma dimensão (...) ampla e totalizante da alma humana, sem o qual o indivíduo permaneceria em dissociação psíquica. Para Jung, portanto, a união entre consciente e inconsciente, material e imaterial, real e sonho deve ser garantida visando um sentimento de plenitude e totalidade. Fixar-se apenas em um dos lados desta união daria ao indivíduo um sentimento de insatisfação e angústia. (p.97)

Uma vez que nesse universo, o real e o irreal constituem a totalidade do indivíduo, é necessário salientar que esse narrador não é confiável, muito embora o modo com que Poe construiu a narrativa transmita a sensação de certeza sobre os acontecimentos. Sabe-se que para o autor, uma obra deve ser composta com a rigidez e exatidão de um problema matemático. Assim, é imprescindível que se analise cuidadosamente todas as partes da obra, a fim de se verificar como elas se relacionam. Além disso, ressalta-se o fato de que o mergulho na mente humana e a construção do fantástico só podem ser proporcionados pela narração de

minha frente – a casa simples e os aspectos simples da paisagem da propriedade, as paredes soturnas, as janelas vazias, semelhando olhos, uns poucos canteiros de caniços e uns poucos troncos brancos de árvores mortas, com extrema depressão de alma que só posso comparar, com propriedade, a qualquer sensação terrena, lembrando os instantes após o sonho de ópio, para quem dele desperta, a amarga recaída na vida cotidiana, o terrível tombar do véu. Havia um enregelamento, uma tontura, uma enfermidade de coração, uma irreparável tristeza no pensamento, que nenhum incitamento da imaginação podia forçar a transformar-se em qualquer coisa de sublime. Que era – parei para pensar –, que era o que tanto me perturbava à contemplação do Solar de Usher? Era um mistério inteiramente insolúvel; e eu não podia apreender as idéias sombrias que se acumulavam em mim ao meditar nisso. Fui forçado a recair na conclusão insatisfatória de que, se *há*, sem dúvida, combinações de objetos muito naturais que têm o poder de assim influenciar-nos, a análise desse poder, contudo, permanece entre as considerações além de nossa argúcia. Era possível, refleti, que um mero arranjo diferente dos detalhes da paisagem, dos pormenores do quadro, fosse suficiente para modificar ou talvez aniquilar a capacidade de produzir tristes impressões; e, demorando-me nesta idéia, dirigi o cavalo para a margem escarpada de um pantanal negro e lúgubre que reluzia parado junto ao prédio e olhei para baixo – com um temor ainda mais forte do que antes –, para as imagens alternadas e invertidas dos caniços cinzentos e dos lívidos troncos de árvores e das janelas semelhantes a órbitas vazias. (POE, E. A. “A queda do Solar de Usher”, Trad. MENDES, O. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.80-81.)

uma personagem, o que permite a verificação de contradições entre seu pensamento e discurso.

O texto começa com uma epígrafe de De Béranger (s/d): *Son coeur est um luth suspendu; sitôt qu'on le touche, il résonne.*⁷ Ao se considerar a epígrafe isoladamente, tem-se alguém cujo coração, quando tocado, produz as mesmas vibrações daquele que o tocou. Uma vez que a fábula do conto já foi apresentada, sabe-se que essa frase se aplica à maneira homóloga como o ambiente da mansão interfere no comportamento e nas sensações das personagens. Ao analisar o texto, passo a passo, será possível verificar como isso acontece. Nesse momento inicial, quem, diga-se, tem o coração tocado, é o narrador.

É necessário, então, destacar a riqueza de detalhes com que ele descrever o clima da tarde de sua chegada à casa, associando-o àquele seu sentimento de melancolia insuportável. A palavra *dull*, nesse contexto, significa nublado, monótono. Era, por tanto, uma tarde monótona, escura e silenciosa. O fato de se tratar de uma tarde de outono também é relevante, não apenas por ser uma estação mais fria – opondo-se ao verão e à primavera, marcadas por uma maior incidência de luz e pelo nascimento de flores, por exemplo – , mas devido ao fato de que uma das ocorrências do outono, que o distingue das outras estações, é a queda de folhas secas das árvores. Sendo assim, a idéia de queda, apresentada no título aparece – ainda que indiretamente – no início do conto. Ao descrever o exterior da casa, o narrador aponta para suas ermas paredes, para as juncas rançosas e para os troncos esbranquiçados de árvores decaídas. Destaca-se uma personificação da casa, quando – por duas vezes – ele diz que as janelas se assemelhavam a olhos vazios.

Pode-se agora abordar o momento em que o narrador revela que havia se proposto a visitar Roderick Usher após o recebimento de uma carta.

*Nevertheless, in this mansion of gloom I now proposed to myself a sojourn of some weeks. Its proprietor, Roderick Usher, have been one of my boon companions of boyhood; but many years had elapsed since our last meeting. A letter, however, had lately reached me in a distant part of the country – a letter from him – which in its wildly importunate nature, had admitted of no other than a personal reply. The MS. gave evidence of nervous agitation. The writer spoke of acute bodily illness – of a mental disorder which oppressed him – and of an earnest desire to see me, as his best and indeed his only personal friend, with a view of attempting, by the cheerfulness of my society, some alleviation of his malady. It was the manner in which all this, and much more was said – it was the apparent **heart** that went with his request – which allowed me no room for hesitation; and I accordingly obeyed forthwith what I still considered a very singular summons. (POE, 1975, p.232, grifo do autor.)*

⁷ “Seu coração é um alaúde pendurado; tão logo alguém o toca, ressoa. (Trad. Oscar Mendes,p.80.)

Torna-se necessário esclarecer algumas questões para efeito de análise. Sabe-se que *boon companions of boyhood* designa um companheiro de infância que lhe tenha sido prestativo ou lhe facilitado a vida em algum momento. Nota-se que embora o texto não apresente a carta na íntegra, é evidente o impacto que ela provoca no narrador. Nunca se vai saber como era a relação entre ele e Usher na infância, nem de que forma ele foi ajudado por Roderick no passado. A verdade é que a maneira como ele menciona a carta demonstra sua crença na sinceridade de Usher, que aparentemente havia feito um pedido “de coração” - *it was the apparent heart that went with his request...* – e no fato de que ele era seu único e verdadeiro amigo. Não se pode esquecer, porém de que, de certa forma, o narrador se coloca em uma posição de submissão em relação a Roderick. Sabendo que ele ajudou-o, de algum modo, no passado, ele sente que precisa retribuir o auxílio, independentemente do desconforto que aquele ambiente lúgubre lhe causa. Esse sentimento de obrigação é reforçado ainda mais no final do trecho citado, que originalmente apresenta “...*his request – which allowed me no room for hesitation; and I accordingly obeyed forthwith what I still considered a very singular summons.* (POE, 1975, p.232, grifo nosso). Traduzindo, “seu pedido – que não me dava lugar para hesitação; e eu, conseqüentemente, **obedeci imediatamente** o que eu ainda considere uma **intimação** muito singular” (tradução e grifos nossos).

Retomando-se o que já foi dito, não é possível ter-se acesso às “reais” palavras de Roderick, mas, uma vez evidenciada essa relação de submissão entre os dois, é necessário verificar quais as intenções de Usher ao chamar o narrador e se existe, realmente, uma relação de amizade entre eles. Isso remete ao que Wayne C. Booth, em *Retórica da ficção* (1980), chama de “narrador pouco digno de confiança”. Este se distingue do narrador fidedigno por não ser fiel às normas do autor implícito. Ao falar da ocorrência desse tipo de narrador em textos escritos em primeira pessoa, Booth ressalta a ambigüidade da onisciência:

Há uma curiosa ambigüidade no termo “omnisciência”. Muitas obras modernas que, geralmente, classificamos como narradas dramaticamente, em que tudo nos é transmitido através da visão limitada das personagens, postulam exactamente tanta omnisciência no autor silencioso como Fielding afirma que ele próprio tem. Poderá, de certo modo, parecer que nossas breves visitas às mentes de dezasseis personagens em *As I lay dying*, de Faulkner, em que não vemos nada para além do que essas mentes contém, não depende de um autor onisciente. Mas esse método é a omnisciência toda-poderosa: o autor implícito exige-nos fé absoluta nos seus poderes de advinho. Não podemos duvidar de que ele sabe tudo acerca de cada uma dessas dezasseis mentes, ou que escolheu correctamente quanto mostrar de cada. Em resumo, a narração impessoal não constitui meio de escapar à omnisciência – o autor real é tão artificialmente sabedor como sempre. (p. 176)

Não se esquecendo de que nosso autor produz obras que proporcionam um mergulho na alma humana, destaca-se, ainda Booth, que diz em qualquer visão interior, de modo geral, quanto maior o mergulho na mente da personagem, menor é seu grau de confiança.

Vale lembrar que Poe se utiliza desse recurso da carta em outras obras. No nosso caso, não se tem acesso ela e, portanto, nem se sabe se ela de fato existe. Na realidade, mesmo em obras em que a carta é apresentada, o que poderia conferir um certo grau de confiança ao narrador, ele ainda não é confiável. Como prova disso, pode-se citar o conto “Os fatos no caso do Sr. Valdemar” (1845), no qual o narrador, que só é identificado por uma inicial “P____”, era interessado por mesmerismo. Ele queria ser o primeiro a magnetizar alguém *in articulo mortis* a fim de descobrir por quanto tempo a Morte podia ser impedida pelo processo magnético. Em um dado momento, Valdemar lhe envia uma carta:

“My dear P____
 “You may as well come **now**. D____ and F____ are agreed that I can not hold out beyond tomorrow midnight; and I think they have hit the time very nearly.
 VALDEMAR⁸ (POE, 1975, p.96, grifo do autor)

Ainda que, segundo o narrador, a carta tenha sido enviada pelo próprio Valdemar, algumas coisas são deixadas em aberto e tornam-se objeto de desconfiança. Em primeiro lugar, não se sabe quem é esse narrador, nem quem são esses médicos que teriam permitido a sua intervenção. Além disso, deve se questionar como alguém no leito de morte tem forças para escrever e enviar uma carta de próprio punho. Ironicamente o título do conto é “Os **fatos** no caso do Sr. Valdemar e a história se inicia com o narrador dizendo que o caso teria provocado grande repercussão e gerado notícias falsas e desagradáveis. Ele, então, se encarregaria de relatar os *fatos* (grifo do autor). Vê-se, no entanto, que apesar de ele se propor a isso, as informações que ele transmite são bem vagas e estão, portanto, longe de serem consideradas fatuais. Na realidade, o único fato é o narrador mata Valdemar, que se desintegra durante a experiência mesmérica.

⁸ Meu caro P***

Você pode bem vir *agora*. D*** e F*** concordam que não posso durar até meia-noite de amanhã, e penso que eses acertaram no cálculo com grande aproximação. POE, E.A.”The facts in the Case of M. Valdemar”. In: *Contos de terror, de mistério e de morte*. Trad. Oscar Mendes, 1981, p.225).

Ao se analisar os contos de Poe, portanto, é necessário atentar para a não confiabilidade de seus narradores. Voltando, agora a analisar “A queda da Casa de Usher” destaca-se o momento em que ele revela que não conhecia muito bem seu amigo.

Although, as boys, we had been even intimate associates, yet I really knew little of my friend. His reserve has always been excessive and habitual. I was aware, however, that his very ancient family had been noted, time out of mind, for a particular sensibility of temperament, displaying itself, through long ages, in many works of exalted art, and manifested, of late, in repeated deeds of munificent yet unobtrusive charity, as well as in a passionate devotion to the intricacies, perhaps even more than to the orthodox and easily recognizable beauties, of musical science. I had learned, too, the very remarkable fact, that the stem of the Usher race, all time-honored as it was, had put forth, at no period, any enduring; in other words, that the entire family lay in the direct line of descent, and had always, with very trifling and very temporary variation, so lain. It was this deficiency, I considered, while running over in thought the perfect keeping of character of the premises with the accredited character of the people, and while speculating upon the possible influence which the one, in the long lapse of centuries, might have exercised upon the other – it was this deficiency, perhaps, of collateral issue, and the consequent undeviating transmission, from sire to son, of the patrimony with the name which had, at length, so identified he two as to merge the original title of the estate in the quaint and equivocal appellation of the “House of Usher” – an appellation that seemed to include, in the minds of the peasantry who used it, both the family and the family mansion. (loc.cit, grifo nos)

Nota-se que quando o narrador se remete ao passado, embora revele que ele e Roderick tenham sido amigos íntimos, em nenhum momento relata de que maneira essa intimidade se estabelecia. Em vez de descrever situações de convívio, o narrador diz que não conhecia muito bem seu amigo, faz uma generalização em relação ao comportamento de Roderick – de modo a se redimir por não conhecê-lo e limita-se a mencionar peculiaridades da família – como a paixão por detalhes (*intricacies*), a realização de obras de caridade discretas, ou a efemeridade de sua genealogia – descobertas por ele em algum momento não demarcado. São relatos semelhantes a esse os quais Friedman chama de sumário narrativo, diferentemente da cena imediata, que surge “assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não apenas o diálogo, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de tempo-lugar são os *sine qua non* da cena.” (FRIDMAN. *Point of view in fiction*. p.119-120 *apud* LEITE, 2002, p.26.)

O fato de essa exposição do narrador ser um relato generalizado não significa que seja irrelevante. Não se deve esquecer que, para Edgar Allan Poe, todas as palavras de uma obra literária devem contribuir direta ou indiretamente para a produção de um efeito. Dessa forma, é importante que se observe de que forma essa efemeridade dos ramos da árvore genealógica da família Usher interfere na narrativa, bem como essa correspondência entre o caráter do

patrimônio e o dos familiares. No parágrafo seguinte, o narrador fala de sua “superstição” em relação a compatibilidade entre natureza do ambiente e do sentimento que ele provoca. Logo em seguida deixa de hesitar e começa a observar a mansão sob seu aspecto real.

*I have said that the sole effect of my somewhat childish experiment – that of looking down within the tarn – **had been to deepen the first singular impression**. There can be no doubt that the consciousness of the rapid increase of my superstition – for why should I not so term it? – served mainly to accelerate the increase itself. Such, I have long known, is the paradoxical law of all sentiments having terror as basis. And it might be for this reason only, that, when I again uplifted my eyes to the house itself, from its image in the pool, there grew in my mind a strange fancy – a fancy so ridiculous, indeed, that I but mention it to show the vivid force of the sensations which oppressed me. **I had so worked upon my imagination as really to believe that about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity** — an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn — a pestilent and mystic vapor, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued.⁹ (p.232-233, grifos nossos.)*

Como se pode perceber nesse parágrafo o narrador ainda força a imaginação para acreditar que na mansão pairava uma atmosfera característica de ambos. No próximo, ele olha mais uma vez para a mansão, tentando livrar seu espírito de algo que ele estava certo de ter sido um sonho.

*Shaking off from my spirit what **must** have been a dream, I scanned more narrowly the real aspect of the building. Its principal feature seemed to be that of an excessive antiquity. The discoloration of ages had been great. Minute fungi overspread the whole exterior, hanging in a fine tangled web-work from the eaves. Yet all this was apart from any extraordinary dilapidation. No portion of the masonry had fallen; and there appeared to be a wild inconsistency between its still perfect adaptation of parts, and the crumbling condition of the individual stones. In this there was much that reminded me of the specious totality of old wood-work which has rotted for long years in some neglected vault, with no disturbance from the breath of the external air. Beyond this indication of extensive decay, however, the fabric gave little token of instability. Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof*

⁹ Disse que o simples efeito de minha experiência algo pueril – a de olhar para dentro no pântano – **aprofundara** a primeira impressão de singularidade. Não podia haver dúvida de que a consciência do rápido aumento de minha superstição – por que não a chamaria assim? – servia principalmente para intensificar esse aumento. Tal, sabia eu de há muito, era a lei paradoxal de todos os sentimentos que têm o terror como base. E só podia ter sido por essa razão que, quando de novo ergui os olhos da imagem do edifício no paul para a própria casa, cresceu-me no espírito uma estranha fantasia – uma fantasia de fato tão ridícula que só a menciono para mostrar a viva força das sensações que me oprimiam. Tanto eu forçava a imaginação que **realmente acreditava que em torno da mansão e da propriedade pairava uma atmosfera característica de ambos e de seus imediatos arredores** – atmosfera que não tinha afinidade com o ar do céu, mas que se exalava das árvores apodrecidas e do muro cinzento e do lago silencioso – um vapor pestilento e misterioso, pesado, lento, fracamente visível e cor de chumbo. (Trad. Oscar Mendes, p. 82.)

*of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn.*¹⁰ (p.233, grifo do autor.)

Deve-se destacar como a descrição de toda essa atmosfera contribui a construção do fantástico na narrativa. Segundo Castex (1951) *apud* Renata Philippov,

O fantástico se mostra calcado no real e sobre ele reflete, longe de qualquer menção sobrenatural por si só. Desta forma, estados mórbidos de consciência, fenômenos de pesadelo ou delírio, angústia ou terror, interferem na vida real e cotidiana. A consciência da personagem diante dos acontecimentos é salientada nesse gênero. (p.101.)

Constata-se que nesse momento da história o narrador realmente quer se livrar daquilo que certamente era um sonho e que o fantástico, a partir de agora, será calcado no real. Ainda segundo Philippov

Diante do fenômeno, a personagem deverá, no início, apoiar-se em convenções racionais. Progressivamente, tal racionalidade cede lugar à aceitação do fenômeno como algo real. Com a revelação do fenômeno, a personagem se isola totalmente de seu mundo. Resta-lhe a loucura, a morte, a queda, a perda da identidade, a desintegração psicológica. (p.103.)

Uma vez já demonstrado que o narrador começa a observar o fenômeno como real, convém destacar uma observação do narrador, que será de extrema importância para o enredo da história. Ele diz que nenhuma parte da alvenaria havia caído, o que fazia com que ele se lembrasse daqueles antigos madeiramentos conservados em jazigos, sem qualquer contato com o ar externo. Uma vez conhecida a fábula do conto, sabe-se que Roderick conserva Lady Madeline em uma adega na mansão. Este, portanto, é mais um aspecto que demonstra a genialidade de Poe ao construir narrativas perfeitamente engendradas, de modo que nada seja irrelevante nelas. Essa questão do jazigo como forma de conservação da mansão e de Lady Madeline será retomada no momento oportuno.

¹⁰ Desembarçando o espírito do que devia ter sido um sonho, examinei mais estreitamente o aspecto real do edifício. Sua feição dominante parecia ser a duma excessiva antiguidade. Fora grande o desbotamento produzido pelos séculos. Cogumelos miúdos se espalhavam por todo o exterior, pendendo das goteiras do telhado, como uma fina rede emaranhada. Tudo isso, porém, estava fora de qualquer deterioração incomum. Nenhuma parte da alvenaria havia caído e parecia haver uma violenta incompatibilidade entre sua perfeita consistência e o estado particular de suas pedras esfarinhadas. Isto me lembrava bastante a especiosa integridade desses madeiramentos que durante muitos anos apodreceram em alguma adega abandonada, sem serem perturbados pelo hálito do vento exterior. Além deste índice de extensa decadência, porém, dava o edifício poucos indícios de fragilidade. Talvez o olhar dum observador minucioso descobrisse uma fenda mal perceptível que, estendendo-se do teto da fachada, ia descendo em zigzague pela parede, até perder-se nas soturnas águas do lago. (Trad. Oscar Mendes, p.82-83)

Chega, agora, ao momento em que o narrador entra na mansão.

*Noticing these things, I rode over a short causeway to the house. A servant in waiting took my horse, and I entered the Gothic archway of the hall. A valet, of stealthy step, thence conducted me, in silence, through many dark and intricate passages in my progress to the **studio** of his master. Much that I encountered on the way contributed, I know not how, to heighten the vague sentiments of which I have already spoken. While the objects around me — while the carvings of the ceilings, the sombre tapestries of the walls, the ebon blackness of the floors, and the phantasmagoric armorial trophies which rattled as I strode, were but matters to which, or to such as which, I had been accustomed from my infancy — while I hesitated not to acknowledge how familiar was all this — I still wondered to find how unfamiliar were the fancies which ordinary images were stirring up. On one of the staircases, I met the physician of the family. His countenance, I thought, wore a mingled expression of low cunning and perplexity. He accosted me with trepidation and passed on. The valet now threw open a door and ushered me into the presence of his master.¹¹*
(p.233, grifo do autor)

Aqui, destaca-se o caminho intrincado que o narrador tem que percorrer para chegar ao *studio* de Roderick. Primeiramente, porque ele reflete aquele gosto da família pelas *intricancies*, de que o narrador falara no início. Em segundo lugar, pela predominância de elementos góticos, acentuando o negrume e o aspecto sombrio da mansão, correspondente ao seu exterior. Vale mencionar a palavra *studio*, destacada pelo próprio autor. Uma das definições dessa palavra é uma abreviação de *studio apartment*, que designa um pequeno *flat* ou apartamento com uma sala de estar e dormir, geralmente com banheiro e cozinha. No caso, apesar de não se tratar de um apartamento e sim de uma mansão, essa informação se aplica ao contexto, pois Roderick poderia satisfazer todas as suas necessidades ali, sem sair de seu aposento sob nenhuma hipótese. No mesmo trecho, verifica-se, também, um dos aspectos abordados por Freud (1919) a respeito do estranho: o fato de algo que é familiar vir à tona e se tornar estranho. Segundo Freud, “o estranho remete ao que é conhecido de velho, e há muito familiar.” (p.276). Isso pode ser percebido no momento em que o narrador afirma estar familiarizado desde a infância com todas aquelas imagens, porém não com os sentimentos que elas lhe provocavam

¹¹ Notando essas coisas, segui a cavalo por uma curta calçada que levava a casa. Um criado tomou meu cavalo e penetrei na abóbada gótica do vestibulo. Outro criado, a passos furtivos, conduziu-me então, então, em silêncio, através de muitos corredores escuros e intrincados, até o gabinete de seu patrão. Muito do que ia encontrando pelo caminho contribuía, não sabia como, para reforçar os sentimentos vagos de que já falei. Os objetos que a cercavam, as esculturas dos forros, as sombrias tapeçarias, a negrura do ébano dos soalhos e os fantasmagóricos troféus de armas que tlintavam à minha passagem precipitada eram coisas com as quais me familiarizara desde a infância e, conquanto não hesitasse em reconhecê-las como assim familiares, espantava-me ainda verificar como não eram familiares as fantasias que essas imagens habituais faziam irromper. Numa das escadarias encontrei o médico da família. Seu aspecto, pensei, apresentava a expressão mista da agudeza baixa e da perplexidade. Passou por mim precipitadamente e seguiu. O criado então abriu a porta e me levou à presença de seu patrão. (p.83, grifo nosso.)

Prosseguindo, o narrador finalmente chega ao quarto de Rodeick

*The room in which I found myself was very large and lofty. The windows were long, narrow, and pointed, and at so vast a distance from the black oaken floor as to be altogether inaccessible from within. Feeble gleams of encrimsoned light made their way through the trellissed panes, and served to render sufficiently distinct the more prominent objects around; the eye, however, struggled in vain to reach the remoter angles of the chamber, or the recesses of the vaulted and fretted ceiling. Dark draperies hung upon the walls. The general furniture was profuse, comfortless, antique, and tattered. Many books and musical instruments lay scattered about, but failed to give any vitality to the scene. I felt that I breathed an atmosphere of sorrow. An air of stern, deep, and irredeemable gloom hung over and pervaded all.*¹² (p.233-234.)

Constata-se que tanto o exterior, quanto a parte interna da casa são constituídos de elementos que possuem uma carga semântica ligada ao fúnebre, que provoca no narrador o sentimento de tristeza. Trata-se, portanto, segundo Antônio Dimas (1994), de uma forma de ambientação reflexa, com motivação homóloga, ou seja, a ambientação confirma o estado das coisas. Se, ao contrário, essa ambientação provocasse no narrador o sentimento de felicidade, a motivação seria heteróloga.

No momento em que o narrador encontra Roderick Usher, descreve-o apontando características que demonstram aquela perfeita correspondência entre o caráter da mansão e o de seus habitantes, mencionada desde o início do conto. A partir desse momento, será possível verificar como a relação entre os dois se manifesta.

*Upon my entrance, Usher arose from a sofa on which he had been lying at full length, and greeted me with a vivacious warmth which had much in it, I at first thought, of an overdone cordiality — of the constrained effort of the **ennuyé** man of the world. A glance, however, at his countenance, convinced me of his perfect sincerity. We sat down; and for some moments, while he spoke not, I gazed upon him with a feeling half of pity, half of awe. Surely, man had never before so terribly altered, in so brief a period, as had Roderick Usher! It was with difficulty that I could bring myself to admit the identity of the wan being before me with the companion of my early boyhood. Yet the character of his face had been at all times remarkable. A cadaverousness of complexion; an eye large, liquid, and*

¹² O aposento em que me achei era muito amplo e elevado. As janelas eram longas, estreitas e pontudas, a uma distância tão vasta do soalho de carvalho negro que, de pé sobre este, não as poderíamos atingir. Fracos clarões de uma luz purpúrea penetravam pelos vitrais e gelosias, conseguindo tornar suficientemente distintos os objetos mais salientes em derredor; e, vão, porém, o olhar lutava para alcançar os ângulos mais distantes do quarto, ou os recessos do teto esculpido e abobadado. Negras tapeçarias dependuravam-se das paredes. O mobiliário, em geral, era profuso, desconfortável, antigo e desconjuntado. Viam-se espalhados muitos livros e instrumentos musicais, mas nenhuma vivacidade conseguiam eles dar ao cenário. Senti que respirava uma atmosfera de tristeza. Um ar de melancolia acre, profunda e irremissível pairava ali, penetrando tudo. (p.83-84)

*luminous beyond comparison; lips somewhat thin and very pallid, but of a surpassingly beautiful curve; a nose of a delicate Hebrew model, but with a breadth of nostril unusual in similar formations; a finely moulded chin, speaking, in its want of prominence, of a want of moral energy; hair of a more than web-like softness and tenuity; these features, with an inordinate expansion above the regions of the temple, made up altogether a countenance not easily to be forgotten. And now in the mere exaggeration of the prevailing character of these features, and of the expression they were wont to convey, lay so much of change that I doubted to whom I spoke. The now ghastly pallor of the skin, and the now miraculous lustre of the eye, above all things startled and even awed me. The silken hair, too, had been suffered to grow all unheeded, and as, in its wild gossamer texture, it floated rather than fell about the face, I could not, even with effort, connect its Arabesque expression with any idea of simple humanity.*¹³ (p.234. grifo do autor)

Nota-se que não há de nenhuma das partes, uma recepção calorosa. De um lado, Roderick, deitado no sofá e como uma aparência entediada, cumprimenta-o, mais pela obrigação de receber alguém que ele havia chamado, do que pela vontade de reencontrar um amigo. De outro, o espanto sofrido pelo narrador e a descrição minuciosa – que ocupa quase uma página – demonstra que, por um momento, o “fantasma” a sua frente tomou o lugar de seu amigo de infância. Considerando-se que eles não se viam há anos, a fria recepção de Roderick bem como o espanto do narrador mediante o dono da mansão colocam em cheque a credibilidade em relação ao fato de eles terem sido realmente íntimos.

Roderick, então começa a falar-lhe sobre a natureza de sua doença. Nesse momento, percebe-se um instante de inconstância do temperamento de Usher que, do mesmo modo que afirma tratar-se de “*a constitutional and a family evil, and one for which he **despaired to find a remedy***”¹⁴ (p. 235, grifo nosso.), afirma também ser uma “*a mere nervous affection (...)*

¹³ À minha entrada, Usher ergueu-se de um sofá em que estivera deitado, ao comprido, e saudou-me com o vivo calor que em si tinha muito, pensei eu a princípio, de cordialidade constrangida, do esforço obrigatório do homem de sociedade entediado. Um olhar, porém, para seu rosto convenceu-me de sua perfeita sinceridade. Sentamo-nos. E, por alguns momentos, enquanto ele não falou, olhei-o com um sentimento meio de dó, meio de espanto. Certamente, homem nenhum se modificou tão terrivelmente, em período tão breve, quando Roderick Usher! Foi com dificuldade que cheguei a admitir a identidade do fantasma a minha frente com o companheiro de minha primeira infância. Os característicos de sua face, porém, sempre haviam sido, em todos os tempos, notáveis. Uma compleição cadavérica um olhar amplo, líquido e luminoso, além de qualquer comparação; lábios um tanto finos e muito pálidos, mas de uma curva extraordinariamente bela; nariz de delicado modelo hebraico, mas com uma amplidão de narinas incomum em tais formas; um queixo finamente modelado, denunciando, na falta de proeminência, a falta de energia moral; cabelos de mais tenuidade e maciez que fios de aranha; tais feições e um desenvolvimento frontal excessivo, acima das regiões das têmporas, compunham uma fisionomia que dificilmente se olvidava agora. E, pelos simples exagero dos característicos dominantes desses traços e da expressão que eles costumavam apresentar, tanta se tornara a mudança que não reconheci logo com quem falava. A lividez agora cadavérica da pele e o brilho sobrenatural do olhar, principalmente, me deixaram atônito e mesmo horrorizado. Também o cabelo sedoso crescera à vontade, sem limites; e com ele, sua tessitura de aranha, mais flutuava do que caía em redor da face, eu não podia, mesmo com esforço, ligar sua aparência estranha com a simples idéia de humanidade. (p. 84).

¹⁴ “um mal orgânico e de família, para o qual desesperara de achar remédio” (p.85)

*which would undoubtedly soon pass off.*¹⁵ (*loc.cit.*, grifos nosso). Tratava-se de uma doença “que se desenvolvia numa multidão de sensações anormais” (p. 85) e da qual um dos sintomas era

*... a morbid acuteness of the senses. The most insipid food was alone endurable; he could wear only garments of certain texture; the odors of all flowers were oppressive; his eyes were tortured by even a faint light; and there were but peculiar sounds, and these from stringed instruments, which did not inspire him with horror.*¹⁶ (POE. 1975, p.235)

Essa inconstância do temperamento de Roderick Usher se faz presente desde o início, uma vez sua carta leva o narrador a, por um lado, acreditar na sinceridade de seus sentimentos e no fato de que ele era a única pessoa capaz de ajudá-lo; por outro, se sentir “intimidado” a comparecer a um lugar que o amedronta, no qual se sente desconfortável. Mais adiante, poderão ser feitas inferências das intenções de Roderick – as quais o narrador desconhece – bem como se poderá perceber o quanto essa “acuidade mórbida dos sentidos” limita as possibilidades do narrador ajudar Usher.

Até então, todo discurso, incluindo as falas de Roderick, era transmitido pela voz do narrador, testemunha dos acontecimentos narrados. Em um dado momento, em que ainda se aborda a natureza da doença de Usher, usa-se o discurso direto, reproduzindo a fala do próprio Roderick, que demonstra sua ansiedade em relação à doença e seu medo de morrer:

*“I shall perish”, said he, I must perish in this deplorable folly. Thus, thus, and not otherwise, shall I be lost. I dread the events of the future, not in themselves, but in their results. I shudder at the thought of any, even the most trivial, incident, which may operate upon this intolerable agitation of soul. I have, indeed, no abhorrence of danger, except in its absolute effect – in terror. In this unnerved, in this pitiable, condition I feel that the period will sooner or later arrive when I must abandon life and reason together in some struggle with this grim phantasm, FEAR.”*¹⁷ (p.235, grifo do autor.)

¹⁵ “simples afecção nervosa (...) que **sem dúvida passaria depressa**” (*loc.cit*)

¹⁶ ...uma acuidade mórbida dos sentidos: só o alimento mais insípido lhe era suportáveis; somente podia usar vestes de terminados tecidos; eram-lhe asfixiantes os perfumes de todas as flores; mesmo uma fraca luz lhe torturava os olhos; e apenas sons especiais, além dos brotados dos instrumentos, não lhe inspiravam horror. (*loc.cit.*).

¹⁷ Morrerei – disse ele –, *devo* morrer nesta loucura deplorável. Estarei perdido assim, assim e não de outra maneira. Temo os acontecimentos do futuro, não por si mesmos, mas por seus resultados. Estremeço ao pensar em algum incidente, mesmo o mais trivial que possa influir sobre essa intolerável agitação de alma. Na verdade, não tenho horror ao perigo, exceto no seu efeito positivo: o terror. Nessa situação enervante e lastimável, sinto que chegará, mais cedo ou mais tarde, o tempo em que deverei abandonar, ao mesmo tempo, a vida e a razão, em alguma luta com esse fantasma lúgubre: o MEDO”. (*loc.cit*)

Edgar Allan Poe, ao reproduzir a fala de Roderick Usher, faz com que ela transmita uma credibilidade maior, já que se interrompe, por um momento, a mediação do narrador – a não ser aquela usada para marcar o fim de sua fala e o começo da de outro, “disse ele” – e introduzir integralmente o discurso do dono da mansão. Retoma-se aqui aquele “fato muito digno de nota” relacionado à efemeridade da família, pois é este fato que faz com que Roderick tema os acontecimentos futuros e afirme que vai morrer. Vale mencionar o uso do modal *must*, destacado pelo autor – “*I must perish...*” – que, em contextos como esse, é usado para demonstrar total certeza em relação a algo que está por vir. Começa-se a perceber, então, o quanto a visão desse narrador é limitada, já que ele não questiona o fato de Roderick ter esperado tantos anos para procurar por ele, e ainda, o fato de só ter feito isso quando a morte tornou-se uma certeza em sua mente.

Adiante, fica-se sabendo a respeito das duas atribuições que Roderick faz a sua doença.

*He was enchained by certain superstitious impressions in regard to the dwelling which he tenanted, and whence, for many years, he had never ventured forth – in regard to an influence whose suppositions force was conveyed in terms too shadowy here to be re-stated – an influence which some peculiarities in the mere form and substance of his family mansion had, by dint of long sufferance, he said, obtained over his spirit – an effect which the **physique** of the gray walls and torrents, and of the dim tarn into which they all looked down, had, at length, brought about upon the **morale** of his existence.*

He admitted, however, although with hesitation, that much of the peculiar gloom which thus affected him could be traced to a more natural and far more palpable origin – to the severe and long-continued illness – indeed to the evidently approaching dissolution – of a tenderly beloved sister, his sole companion for long years, his last and only relative on earth. (POE, 1975, p.235-236, grifos do autor.)
sua última na terra.¹⁸

Percebe-se nesse trecho, que aquela hipótese que o narrador havia levantado no início, em relação à causa do seu sentimento de angústia, é confirmada pelo próprio Roderick. Pode-se, então, avançar para a análise da segunda atribuição que ele faz a sua doença. Mais uma vez, é necessário voltar àquele “fato digno de nota”. Roderick não tem apenas o medo de morrer,

¹⁸ ...estava preso a certas impressões supersticiosas com relação ao prédio em que morava e de onde, por muitos anos, nunca se afastara, e com relação a uma influência cuja força hipotética era exposta em termos demasiado tenebrosos para serem aqui repetidos; influência que certas particularidades apenas de forma e de substância do seu solar familiar, através de longos sofrimentos, dizia ele, exerciam sobre seu espírito; efeito que o *físico* das paredes e torres cinzentas e do sombrio pântano em que esse conjunto se espelhava, afinal, produzira sobre o *moral* de sua existência.

Ele admitia, embora com hesitação, que muito da melancolia peculiar que assim o afligia podia rastrear-se até uma origem mais natural e bem mais admissível: a doença severa e prolongada, a morte – aparentemente a aproximar-se – de uma irmã ternamente amada, sua única companhia durante longos anos, sua última e única parenta na terra (p.85-86)

como também o de se tornar o único de sua raça. No texto original, a morte de Lady Madeline – ou melhor, sua “dissolução”, estava não “aparentemente”, mas **evidentemente** se aproximando, o que, novamente, transmite um efeito maior de certeza em relação aos acontecimentos futuros. Poe realmente se preocupava em escolher palavras que transmitissem um efeito único. Considerando-se ainda, o termo *dissolution*, é válido salientar que ele remete ao o processo no qual alguma coisa **gradualmente** desaparece: a dissolução de barreiras de classe e raça. Uma vez que essa é a história de uma família que morre gradualmente até não mais existir, torna-se compreensível o porquê da escolha de Poe por essa palavra.

Ainda em relação a esse parágrafo pode-se questionar mais uma coisa interessante em relação ao narrador, que demonstra o quanto ele é pouco digno de confiança. Uma vez que ele diz ter sido amigo íntimo de Roderick e já que ela é tão amada pelo irmão, seria mais natural que o narrador se referisse a ela como “a irmã de Roderick”, definindo-a como aquela com quem seu amigo sempre tivera uma relação muito próxima desde a infância. Embora realmente não haja indícios de alguma intimidade entre o narrador e Lady Madeline, quando se leva em consideração o amor de Roderick por ela, bem como a equivalência da idade dos irmãos, torna-se estranho o fato de o narrador se referir a ela como se, até então, não soubesse de sua existência.

Pode-se avançar, agora, a o que narrador diz sobre as ocupações de Roderick e os momentos que passou com ele durante sua estadia na Casa de Usher.

We painted and read together, or I listened, as if in a dream, to the wild improvisations of his speaking guitar. And thus, as closer and still closer intimacy admitted me more unreservedly into the recess of his spirit, the more bitterly did I perceive the futility of all attempt at cheering a mind from which darkness, as if a inherent positive quality, poured forth upon all objects of the moral and physical universe in one unceasing radiation of gloom.

I shall ever bear about me a memory of many solemn hours I thus spent alone with the master of the House of Usher. Yet I should fail in any attempt to convey an idea of the exact character of the studies, or of the occupations, in which he involved me or led me the way. An excited and highly distempered ideality threw a sulphureous lustre over all. His long improvised dirges will ring forever in my ears. Among other things, I hold painfully in mind a certain singular perversion and amplification of the wild air of the last waltz of Von Weber. From the paintings over which his elaborate fancy brooded, and which grew touch by touch, into vaguenesses at which I shuddered the more thrillingly, because I shuddered knowing not why – from these paintings (vivid as their images are before me) I would in vain endeavor to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words. By the utter simplicity, by the nakedness of his designs, he arrested and overawed attention. If ever mortal painted an idea, that mortal was Roderick Usher. For me at least, in the circumstances then surrounding me, there arose out of the pure abstractions which the hypochondriac contrived to throw upon his canvas, a intensity of

*intolerable awe, no shadow of which felt I yet in the contemplation of the certainly glowing yet too concrete reveries of Fuseli.*¹⁹ (p.237.)

Chega-se, então a um momento muito propício para a revelação do significado da palavra *usher*, que designa uma pessoa responsável indicar o caminho que outra deve seguir. Entende-se, pois, o porquê do narrador revelar, não sua vaidade – como traduz Mendes – mas a futilidade de suas tentativas a alegrar alguém de quem a escuridão já havia tomado conta. Embora no início original desse trecho o narrador não se apresente como alguém que se sinta “arrastado” por Roderick a acompanhá-lo em suas ocupações, ainda assim está presente a ideia do *usher*, como alguém que o conduz e “mostra o caminho” delas. Também nesse trecho, Roderick é apresentado como o “mestre” da Casa de Usher – *the master of the House of Usher* – aquele que controla a Casa de Usher. Diante desse controle, pode-se dizer que o narrador se mostra tolerante, porque apesar de se sentir aterrorizado naquele lugar, não há, de sua parte, nenhum de sentimento de revolta ou desejo de abandonar a casa. Por outro lado, apesar da tolerância do narrador, nota-se que Roderick está mais interessado em manter seus costumes e tradições vivos na memória do narrador, do que em cuidar da saúde, mudar aquela rotina, sair da mansão e respirar ar puro. Como já se sabe, a sua acuidade dos sentidos, descrita no início da obra, torna plausível esse comportamento do dono da mansão.

Percebe-se que nessa história, se sabe muito mais a respeito de Roderick e da família Usher do que do narrador. Enquanto ele se refere a Usher como “meu amigo”, Roderick não o chama nem mesmo pelo nome. Outra prova de que o narrador não conhecia bem seu “amigo” é o momento em Lady Madeline foi dada como morta e mantida em uma adega na mansão.

¹⁹ Pintávamos e líamos juntos, ou ouvíamos, como em sonhos, suas improvisações estranhas, em sua eloqüente guitarra. E assim, à medida que a intimidade cada vez maior me introduzia sem reservas nos recessos de seu espírito, mais amargamente eu percebia a vaidade de todas as minhas tentativas de alegrar uma alma da qual a escuridão, com uma quantidade inerente e positiva, se derramava sobre todos os objetos do universo moral e físico, numa incessante irradiação de trevas.

Guardarei para sempre a lembrança de muitas horas solenes que passei a sós com o dono do Solar de Usher. Contudo, seria mal sucedido em qualquer tentativa de exprimir uma idéia do exato caráter dos estudos ou das ocupações a que ele me arrastava ou de que me mostrava o caminho. Uma idealidade excitada e altamente mórbida lançava um brilho sulfuroso sobre tudo. Suas longas e improvisadas endechas soarão para sempre aos meus ouvidos. Entre outras coisas, recorde-me penosamente de certa adulteração singular e amplificação da estranha ária da derradeira valsa de Von Weber. Quanto às pinturas geradas pela complicada fantasia – e que iam aumentando, traço a traço, numa espécie de vaguidão que me causava os mais arrepiantes calafrios, porque eu tremia sem saber por quê –, quanto a essas pinturas (como as suas imagens estão vivas agora diante de mim!), em vão tentaria delas extrair mais do que uma pequena parte que pudesse ficar nos limites das simples palavras escritas. Pela extrema simplicidade, pela nudez de seus desenhos, ele atraía e subjugava atenção. Se jamais algum mortal pintou uma idéia, esse alguém foi Roderick Usher. Para mim, pelo menos, nas circunstâncias que então me cercavam, erguia-se das puras abstrações que o hipocondríaco se esforçava por lançar na tela um terror de intensidade intolerável, do qual nem a sobra eu jamais senti na contemplação dos devaneios de Fuseli, certamente brilhantes, certamente brilhantes embora demasiado concretos. (p.87.)

Apesar de ser amigo de infância, o narrador só descobre que ele e Madeline eram gêmeos no momento em que auxilia Roderick no processo de sepultamento da irmã.

Having deposited our mournful burden upon tressels within this region of horror, we partially turned aside the yet unscrewed lid of the coffin, and looked upon the face of the tenant. A striking similitude between the brother and sister now first arrested my attention; and Usher, divining, perhaps, my thoughts, murmured out some few words from which I learned that the deceased and himself had been twins, and that sympathies of a scarcely intelligible nature had always existed between them. Our glances, however rested not long upon the dead – for we could not regard her un-awed. The disease which had thus entombed the lady in the maturity of youth, had left, as usual in all maladies of a strictly cataleptical character, the mockery of a faint blush upon the bosom and the face, and that suspiciously lingering simile upon the lip which is so terrible in death. We replaced and screwed down the lid, and, having secured the door of iron, made our way, with toil, into the scarcely less gloomy apartments of the upper portion of the house.²⁰ (POE, 1975, p. 240-241)

Vale destacar a discrepância nos modos como Roderick se relacionava com Madeline e com o narrador: Ela, muito querida e chamada por ele de Lady Madeline; ele, um anônimo, tolerante e passivo, sobre o qual não se sabe nada. Ao longo da história, é possível perceber que, na verdade, pouco importa quem seja esse narrador. O fato é que Roderick tinha plena consciência da longa tradição e da efemeridade da genealogia de sua família. Uma vez que surge a possibilidade de toda essa tradição se perder, Usher se vê na necessidade de chamar alguém que aprendesse sua cultura, seus costumes e ideias, a fim de que, quando a família Usher se extinguisse completamente, sua história pudesse permanecer viva e ser contada por alguma testemunha.

O único momento em que o narrador parece tomar o controle da situação ocorre alguns dias após o sepultamento de Madeline Usher, quando o narrador começa a ter insônia devido aos sons que ouvia pela casa. É uma noite de tempestade muito forte, e ele,

²⁰ Tendo depositado nosso fúnebre fardo, sobre cavaletes, naquele horrendo lugar, desviamos em parte a tampa ainda não pregada do caixão e contemplamos o rosto do cadáver. Uma semelhança chocante entre o irmão e a irmã deteve então, em primeiro lugar minha atenção; e Usher, adivinhando, talvez, meus pensamentos murmurou umas poucas palavras pelas quais **vim a saber que ele e a morta tinham sido gêmeos e que as afinidades, duma natureza mal inteligível, sempre haviam existido entre eles**. Nossos olhares, porém não descansaram muito tempo sobre a morta, pois não a podíamos contemplar sem temor. A doença que assim levava ao túmulo a senhora, na plenitude de sua mocidade, havia deixado, como sempre acontece em todas as moléstias de caráter estritamente cataleptico, a ironia de uma fraca coloração no seio e na face, e nos lábios aquele sorriso desconfiadamente hesitante, tão terrível na morte. Fechamos e pregamos a tampa e, depois de havermos prendido a porta de ferro, retomamos, com lassidão, o caminho de volta para os aposentos, pouco menos sombrios, da parte superior da casa. (p.92, grifo nosso.)

preocupado com Roderick, tenta afastá-lo da janela e se oferece para ler *A assembleia dos loucos*, de Sir Launcelot Canning.

*“You must not – you shall not behold this!”, said I, shuddering, to Usher, as I led him, with a gentle violence, from the window to a seat. “These appearances, which bewilder you, are merely electrical phenomena not uncommon – or it may be that they have their ghastly origin in the rank miasma of the tarn. Let us close this casement; – the air is chilling and dangerous to your frame. Here is one of your favorite romances. I will read and you shall listen: – and so we will pass away this terrible night together.”*²¹ (p.242.)

Apesar de este ser o momento em que o narrador parece comandar a situação, ainda é Usher quem está no controle. Por mais que tente, o narrador não tem como evitar as atividades corriqueiras do dono da mansão. Além disso, é importante mencionar o uso dos modais “*must*” e *shall*. *Must not*, em inglês, é utilizado para transmitir sentido de proibição, enquanto *shall not* implica uma sugestão, um oferecimento. No momento em que o narrador tenta impedir que Roderick contemple a tempestade, inicia sua frase com *must* e, logo em seguida, substitui o verbo por *shall not*. De certa forma, pode-se dizer que a decisão pela substituição tenha ocorrido porque o narrador sabia que não podia proibir nem obrigar Usher a nada; podia apenas sugerir atividades a que ele já estivesse acostumado.

Como já foi dito, o romance de lido pelo narrador é *A assembleia dos loucos*. Na realidade, tudo o que envolve essa obra – título, nome do autor e trechos apresentados – nada mais é do que criação do próprio Edgar Allan Poe, que se utiliza, inclusive, de recursos como o uso de aspas ou de recuos, os quais transmitem a ilusão de que os trechos sejam citações diretas, lidas pelo narrador e intercaladas com o seu próprio discurso. Essa inserção de uma história em outra – *mise en abyme* – é um recurso moderno para a época do autor, utilizado um século mais tarde pelo francês André Gide. Além de ser um recurso moderno, ele contribui para produção do já mencionado efeito único. Encontra-se aí, a testemunha de uma história que, após se oferecer para ler outra, choca-se com as coincidências ocorrentes em ambas.

²¹ – Você não deve... você não pode contemplar isso! – disse eu, estremeando, a Usher, enquanto o levava, com suave energia, da janela para uma cadeira. – Esses espetáculos que o perturbam são simples fenômenos comuns... ou talvez tenham sua origem fantasmal nos miasmas fétidos do pântano. Fechemos a janela; o ar está frio e é um perigo para a sua saúde. Aqui está um de seus romances favoritos. Lê-lo-ei e você escutará. E assim passaremos esta terrível noite juntos. (p.94)

Para o leitor que desconhece essa informação, o uso desse *mise en abyme* realmente acentua o efeito de terror provocado no leitor, além de criar a certeza em relação à intelectualidade de Roderick, manifestada por sua paixão pela leitura. Para aquele que, ao contrário, sabe que a *Assembléia dos loucos* é uma criação de Poe, ela servirá como mais uma forma de demonstrar a não confiabilidade desse narrador. De qualquer forma, essa inserção de uma história em outra assusta o narrador, cujo primeiro sobressalto se dá no momento em que Etelredo,

*“...who was by nature of a doughty heart, and who was now mighty withal, on account of the powerfulness of the wine which he had drunken, waited no longer to hold parley with the hermit, who, in sooth, was of an obstinate and maliceful turn; but, feeling the rain upon his shoulders, and fearing the rising of the tempest, uplifted his mace outright, and, with blows, made quickly room in the plankings of the door for his gauntleted hand; and now pulling therewith sturdily, he so cracked, and ripped, and tore all asunder, that the noise of the dry and hollow-sounding wood alarummed and reverberated throughout the forest.”*²²(p.243)

No trecho seguinte, de início o narrador faz algumas modalizações por não ter certeza da causa dos acontecimentos. Logo, porém, são atribuídos a uma coincidência.

*(...) for a moment paused; for it appeared to me (although I at once concluded that my excited fancy had deceived me)—it appeared to me that, from some very remote portion of the mansion, there came, indistinctly, to my ears what might have been, in its exact similarity of character, the echo (but a stifled and dull one certainly) of the very cracking and ripping sound which Sir Launcelot had so particularly described. It was, beyond doubt, the coincidence alone which had arrested my attention; for, amid the rattling of the sashes of the casements, and the ordinary commingled noises of the still increasing storm, the sound, in itself, had nothing, surely, which should have interested or disturbed me. I continued the story.*²³ (p.243.)

Não se pode esquecer daquilo que Poe considera primordial para a composição de uma narrativa ficcional: a produção de um efeito. Ao citar trechos d’*Assembleia dos loucos*, o

²² “... que era por natureza de coração valente e que se achava então ainda mais encorajado , por causa da força do vinho que tinha bebido, não esperou mais tempo para travar discussão com o eremita, que, na verdade, tinha um jeito obstinado e malicioso; mas, sentindo a chuva nos ombros, e temendo o desencadear-se de uma tempestade, ergueu sua maça e, com repetidos golpes, abriu rapidamente caminho nos tabuados da porta para sua manopla; e então, empurrando com ela firmemente, tanto arrebentou, e fendeu, e despedaçou tudo, que o barulho da madeira seca e do som oco repercutia alarmando toda a floresta”. (p.95.)

²³ (...) durante um momento, me detive, pois me parecia (embora imediatamente concluísse que minha imaginação excitada me havia enganado) que de alguma parte mui distante da casa provinha, indistintamente aos meus ouvidos o que **poderia ser**, na exata similaridade de seu caráter o eco (mas o eco certamente abafado e cavo) do som verdadeiramente estalante e rachante que Sir Lancelot havia tão caracteristicamente descrito. Foi, não resta dúvida, somente a coincidência que havia detido minha atenção , pois entre o ranger dos caixilhos das janelas e os rumores habituais e misturados da tempestade ainda em aumento, o som em si mesmo nada tinha, decerto, que pudesse ter-me interessado ou perturbado. Continuei a história. (*loc.cit*)

autor consegue transmitir uma verossimilhança – aparência de verdade – muito maior do que se simplesmente apresentasse o narrador dizendo que leu um trecho do romance de Canning e que os sons que ele ouvia na casa pareciam ecos dos sons que Launcelot havia descrito. Por um momento, o leitor é levado a ler duas obras ao mesmo tempo, o que facilita a percepção da coincidência e intensifica o efeito de terror do conto.

A história continua, com Etelredo entrando na casa, porém ao invés de encontrar o eremita, encontra um dragão e, pendurado sobre a parede, um escudo de bronze, com uma mensagem gravada:

Who entereth herein, a conqueror hath bin;

*Who slayeth the dragon, the shield he shall win.*²⁴ (*loc.cit.*)

Então, Etelredo descarregou sua clava sobre o dragão, “(...)which fell before him, and gave up his pesty breath, with a shriek so horrid and harsh, and withal so piercing, that Ethelred had fain to close his ears with his hands against the dreadful noise of it, the like whereof was never before heard.” (*loc.cit.*) Mais uma vez o narrador tem a impressão de ouvir, como ele diz, “(...) the exact counterpart of what my fancy had already conjured up for the dragon’s unnatural shriek as described by the romancer.”²⁵ (POE, 1975, p.244.), outra “extraordinária coincidência” que o oprimiu, sem impedir – conforme ele afirma – que ele mantivesse uma presença de espírito *to avoid exciting, by any observation the sensitive nervousness of my companion*²⁶ (*loc.cit.*). Embora não tivesse certeza de que Roderick houvesse escutado os mesmos sons, o narrador nota uma “estranha alteração” em sua atitude :

*From a position fronting my own, he had gradually brought round his chair, so as to sit with his face to the door of the chamber; and thus I could but partially perceive his features, although I saw that his lips trembled as if he were murmuring inaudibly. His head had dropped upon his breast—yet I knew that he was not asleep, from the wide and rigid opening of the eye as I caught a glance of it in profile. The motion of his body, too, was at variance with this idea—for he rocked from side to side with a gentle yet constant and uniform sway.*²⁷ (*loc.cit.*)

Tendo percebido isso, o narrador segue com a história de Etelredo, que continua assim:

²⁴ “Quem aqui penetrar, conquistador será; quem matar o dragão, esse, o escudo terá”. (p. 96.)

²⁵ “a exata reprodução daquilo que minha fantasia já havia figurado como o berro desnatural do dragão, tal como descrevera o romancista.” (*loc.cit.*)

²⁶ “... para impedir-me de excitar, por qualquer observação a sensibilidade nervosa de meu companheiro.” (*loc.cit.*)

²⁷ De uma posição fronteira à minha ele havia gradualmente feito girar sua cadeira, de modo a ficar sentado de frente para a porta do quarto; e assim eu podia avistar apenas parcialmente suas feições, embora visse que seus lábios tremiam, como se ele estivesse murmurando sons inaudíveis. A cabeça havia-lhe pendido sobre o peito e, no entanto, eu sabia que ele não estava adormecido por ver-lhe os olhos escancarados e vítreos, quando lobriguei avistar-lhe o perfil. O movimento de seu corpo estava também em desacordo com essa idéia, pois ele se balançava de um lado para outro, num ondular vagaroso, embora constante e uniforme. (p.96-97.)

“And now, the champion, having escaped from the terrible fury of the dragon, bethinking himself of the brazen shield, and of the breaking up of the enchantment which was upon it, removed the carcass from out of the way before him, and approached valorously over the silver pavement of the castle to where the shield was upon the wall; which in sooth tarried not for his full coming, but fell down at his feet upon the silver floor, with a mighty great and terrible ringing sound.”²⁸ (loc.cit.)

Pela terceira vez o narrador tem a impressão de ouvir um som semelhante ao descrito na obra de Lancelot: “(...) como um escudo de bronze houvesse realmente caído pesadamente sobre um chão de prata (...) percebi um eco distinto, cavo, metálico e clangoroso, embora aparentemente abafado”. Dessa vez, porém, o narrador não consegue conter o nervosismo e dirige-se a Usher – que continua em seu balançar – perguntando se não estava ouvindo. Roderick então responde:

*“Not hear it?—yes, I hear it, and **have** heard it. Long—long—long—many minutes, many hours, many days, have I heard it—yet I dared not—oh, pity me, miserable wretch that I am!—I dared not—I **dared** not speak! **We have put her living in the tomb!** Said I not that my senses were acute? I now tell you that I heard her first feeble movements in the hollow coffin. I heard them—many, many days ago—yet I dared not—I **dared not speak!** And now—to-night—Ethelred—ha! ha!—the breaking of the hermit's door, and the death-cry of the dragon, and the clangour of the shield!—say, rather, the rending of her coffin, and the grating of the iron hinges of her prison, and her struggles within the coppered archway of the vault! Oh! whither shall I fly? Will she not be here anon? Is she not hurrying to upbraid me for my haste? Have I not heard her footstep on the stair? Do I not distinguish that heavy and horrible beating of her heart? Madman!” here he sprang furiously to his feet, and shrieked out his syllables, as if in the effort he were giving up his soul—“**Madman! I tell you that she now stands without the door!**”²⁹ (p.244, grifos do autor.)*

Então, a porta para onde Roderick Usher apontava se abre, e atrás dela encontra-se Madeline que, assim como o dragão, tinha

²⁸ E agora o campeão, tendo escapado à terrível fúria do dragão, lembrando-se do escudo de bronze e da quebra do encanto que havia nele, removeu a carcaça de sua frente e aproximou-se corajosamente pelo pavimento de prata do castelo do lugar onde pendia o escudo sobre a parede, o qual, em verdade, não esperou que ele chegasse junto, mas caiu-lhe aos pés sobre o chão argênteo, com um retinir reboante e terrível.²⁸ (p.97)

²⁹ Sim, ouço-o, e tenho-o, e *tenho-o ouvido*. Longamente... longamente... muitos minutos, muitas horas, muitos dias tenho-o ouvido, contudo não ousava... Oh, coitado de mim, miserável, desgraçado que sou! Não ousava... não *ousava falar!* *Nós a ousemos viva na sepultura!* Não disse que meus sentidos eram agudos? Agora eu lhe conto que ouvi seu primeiro fraco movimento, no fundo do caixão, Ouvi-o faz muitos, muitos dias, e contudo não ousei...*não ousei* falar! E agora, esta noite... Etelredo... ah, ah, ah!... o arrombamento da porta do eremita, e o estertor de agonia do dragão, e o retinir do escudo! Diga, antes, o abrir-se do caixão, e o rascar dos goncos de ferro de sua prisão, e o debater-se dela dentro da arcada de cobre da masmorra! Oh! Para onde fugirei? Não estará ela aqui dentro em pouco? Não estará correndo a censurar-me por minha pressa? Não ouvi eu o tropel de seus passos na escada? Não distingo aquele pesado e horrível bater de seu coração? Louco! – e aqui saltou ele furiosamente da cadeira e gritou, bem alto cada sílaba, como se com aquele esforço estivesse exalando a própria alma: – *Louco! Digo-lhe que ela está, agora, por trás da porta!* (p.98.)

*...blood upon her white robes, and the evidence of some bitter struggle upon every portion of her emaciated frame. For a moment she remained trembling and reeling to and fro upon the threshold – then, with a low moaning cry, fell heavily inward upon the person of her brother, and in her violent and now final death-agonies, bore him to the floor a corpse, and a victim to the terrors he had anticipated.*³⁰ (p.245.)

Como se pode perceber, em todo o conto há indícios de que Roderick Usher realmente teria o final que tanto temia. Por um lado, trata-se de uma personagem plana já que ela não sofre grandes transformações ao longo da narrativa. Por outro, há nela certa complexidade. Ao mesmo tempo em que leva o narrador a acreditar ser seu último e único amigo de infância, nunca chama o narrador, nem de amigo, nem pelo nome e o conduz a participar suas atividades corriqueiras, sem perguntar o que o narrador realmente gostaria de fazer. Além disso, apesar do intenso amor de Roderick por Lady Madeline, não se deve deixar de salientar sua perversidade em relação à irmã, já que ele tem consciência, de que a enterrou viva.

Na verdade, apesar de todo o terror e da melancolia que o narrador sentia dentro da casa, ele é bastante tolerante e não demonstra nenhum sentimento de revolta pelo fato de Roderick tê-lo chamado para aquele lugar horrível, além de nunca questionar as reais intenções de Usher com o seu chamado. Preocupa-se apenas em resolver o que lhe foi proposto da melhor forma possível e acaba por perceber que todas as suas tentativas eram vãs. Roderick iria morrer e sabia disso antes mesmo de lhe enviar a carta. Quando percebeu que logo ficaria sozinho, sentiu necessidade de chamar alguém – não importa quem – para lhe ensinar sobre o patrimônio, a longa tradição e os costumes da Família Usher. Assim, quando a família se extinguisse, alguém poderia contar sua história e manter vivos aqueles valores.

Convém, agora, voltar a falar um pouco sobre a “dissolução” de Lady Madeline. Sabe-se que, por dissolução entende-se o desaparecimento gradual de alguma coisa. A irmã de Roderick não morreu de repente, como ele pensara, mas aos poucos: antes da morte definitiva, gemeu e se movimentou na adega durante vários dias. Não foi somente ela, porém, que morreu aos poucos, mas a família toda. Deve-se lembrar que o narrador se referia a ela como sendo muito antiga, de séculos de existência, ainda que só por descendência direta. Logo, subentende-se que todos os outros membros da família tenham se perdido do mesmo modo.

³⁰ ... sangue sobre suas vestes brancas e sinais de uma luta terrível, em todas as partes de seu corpo emagrecido. Durante um instante, permaneceu ela, tremendo e vacilando, para lá e para cá, no limiar. Depois, com um grito profundo e lamentoso, caiu pesadamente para a frente, sobre o irmão, e, em seus estertores agônicos, violentos e agora finais, arrastou-o consigo para o chão, um cadáver, uma vítima dos terrores que ele mesmo antecipara. (*loc.cit.*)

Compreende-se, ainda, o porquê de Roderick levar tantos anos para escrever ao narrador. Enquanto ainda tivesse outros parentes, não haveria necessidade de entrar em contato com ninguém que não fizesse parte da família. Como se pôde observar, porém, Roderick e Madeline eram gêmeos e morreriam juntos.

Pode-se passar, agora, para a última parte de conto, quando o narrador foge da casa:

From that chamber, and from that mansion, I fled aghast. The storm was still abroad in all its wrath as I found myself crossing the old causeway. Suddenly there shot along the path a wild light, and I turned to see whence a gleam so unusual could have issued; for the vast house and its shadows were alone behind me. The radiance was of the full, setting, and blood-red moon, which now shown vividly through that once barely discernible fissure, of which I have before spoken as extending from the roof of the building, in a zigzag direction, to the base. While I gazed, this fissure rapidly widened – there came a fierce breath of the whirlwind – the entire orb of the satellite burst at once upon my sight – my brain reeled as I saw the mighty wall rushing asunder – there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters – and the deep dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the "House of Usher"³¹ (p.245, grifo do autor.)

Não se pode esquecer que Roderick e Madeline constituem um “duplo”. Segundo Freud (1919), o fenômeno ocorre quando se tem

...personagens que devem ser consideradas idênticas, porque parecem semelhantes ou iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de uma para outra dessas personagens – pelo que chamaríamos telepatia – de modo que uma possui conhecimentos e experiência em comum com a outra. Ou é marcada pelo fato de que seu sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa – **a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem.** (p.293, grifo nosso)

Em “A queda da Casa de Usher, o duplo se estabelece com o aparecimento desses dois personagens. Irmãos gêmeos e, portanto, de mesmo sangue e gestação, Roderick e Lady Madeline são extremamente semelhantes fisicamente e representam o que restou da longa e

³¹ Fugi espavorido daquele quarto e daquela mansão. Ao atravessar a velha alameda, a tempestade lá fora rugia ainda, em todo o seu furor. De repente, irrompeu ao longo do caminho uma luz estranha e voltei-me para ver donde podia provir um clarão tão insólito, pois o enorme solar e as suas sombras eram tudo que havia atrás de mim. O clarão era o da lua cheia e cor de sangue, que ia se pondo e que agora brilhava vivamente através daquela fenda, outrora mal perceptível, a que me referi antes, partindo do telhado para a base do edifício em ziguezague. Enquanto eu a olhava, aquela fenda rapidamente se alargou... sobreveio uma violenta rajada do turbilhão... o inteiro orbe do satélite explodiu imediatamente à minha vista... meu cérebro vacilou quando vi as possantes paredes se desmoronarem... houve um longo e tumultuoso estrondar, semelhante à voz de mil torrentes... e o pântano profundo e lamacento, a meus pés, fechou-se, lúgubre e silenciosamente, sobre os destroços do “Solar de Usher”. (*loc.cit.*)

decadente tradição da família Usher. Além da semelhança física, encontra-se, ainda mais enfaticamente, a conexão de Roderick com irmã. Essa relação é tão intensa que Roderick não consegue deixar de associar a dissolução de Lady Madeline – consequência de uma doença fatal – à sua própria morte.

Martha Womack, ao falar em seu site, sobre *The fall of the House of Usher*, cita a obra *Poe: A Critical Study*, de Edward H. Davidson, na qual ele diz:

According to Edward H. Davidson in his book Poe: A Critical Study, "The Fall of the House of Usher" can be interpreted as "a detailed account of the derangement and dissipation of an individual's personality." The house itself becomes the "symbolic embodiment of this individual." The fissure or the crack in the decaying mansion, that is noted by the narrator near the beginning of the story, represents "an irreconcilable fracture in the individual's personality." Roderick represents the mind or the intellect, while the portion of personality that we refer to as the senses (hearing, seeing, touching, tasting and smelling) is represented by Madeline. During the course of the story, the intellect (Roderick) tries to detach itself from its more physically oriented twin (Madeline). This can be seen in Roderick's aversion to his own senses as well as by his premature entombment of his twin sister. Living without Madeline (that is without the senses), Roderick's condition deteriorates. He begins to suffer from an "...intolerable agitation of the soul." At the end of the story, Madeline returns from her premature tomb to claim the maddened Roderick, "a victim to the terrors he had anticipated." As the two are reunited in death (the mind can neither live nor die without its physical counterpart, the senses), the house (a symbol of a now deranged individual) crumbles into the "deep and dank tarn," as the narrator flees in terror for his own sanity.³²

Apesar de aparentemente Madeline representar alma do irmão – como algo que não se pode ver e que o narrador não conhece – Womack associa-a ao físico. Não se pode esquecer que Roderick apresenta uma acuidade excessiva de seus sentidos e que, no começo da história, ele diz que uma das causas de sua doença é o efeito de melancolia que o **físico** da mansão produzia sobre a moral de sua existência. Entende-se que essa associação de Lady Madeline

³² De acordo com Edward H. Davidson, em sua obra *Poe: a critical study*, "A queda da Casa de Usher" pode ser interpretado como "uma descrição detalhada das minúcias ou a dissipação da personalidade do indivíduo". A casa se torna a personificação simbólica deste indivíduo. A fissura ou fenda na mansão decadente, que é notada pelo narrador no início da história, representa "uma ruptura irreconciliável na personalidade do indivíduo." Roderick representa a mente ou o intelecto, enquanto a porção de personalidade que referimos aos sentidos (audição, visão, tato, paladar e olfato) e representada por Madeline. No decorrer da história, o intelecto (Roderick) tenta se desprender de sua irmã gêmea mais fisicamente orientada (Madeline). Isso pode ser percebido na aversão de Roderick pelos seus próprios sentidos, bem como pelo sepultamento prematuro de sua irmã gêmea. Vivendo sem Madeline (ou seja, sem os sentidos), a condição de Roderick se deteriora. Ele começa a sofrer de uma "... intolerável agitação de alma". No final da história, Madeline retorna de sua tumba prematura para clamar pelo enlouquecido Roderick, "... uma vítima dos terrores que ele antecipara. Como os dois se reencontram na morte (a mente não pode viver nem morrer sem sua contraparte física, os sentidos), a casa (um símbolo de um indivíduo já desequilibrado), se desintegra no lago "profundo e úmido, assim que o narrador foge, para a sua própria sanidade. (tradução nossa)

ao físico esteja vinculada, não exatamente aos sentidos dela, mas da mansão. Como prova disso, convém, agora, retomar aquele momento inicial da história, no qual o narrador diz que nenhuma parte da alvenaria havia caído e as remete àqueles antigos madeiramentos conservados em jazigos. Verdade é que no momento em que Lady Madeline é conservada na sepultura, não somente ela permanece viva, como a alvenaria da casa se mantém sólida. Tudo continua estável até o momento em que Madeline sai da sepultura. Quando ela finalmente chega à porta do quarto de Roderick, está decretado o fim de tudo. Roderick não tem mais como, nem porque se manter em silêncio e confessa ter sepultado sua irmã ainda viva. Nessa extrema ligação dos irmãos entre si e deles com a casa, a morte de ambos só poderia mesmo culminar no desmoronamento da mansão.

Já se abordou aqui o significado da palavra USHER, que designa aquele que indica o caminho. Vale, porém destacar o fato de essa palavra ser quase um anagrama de HOUSE – casa – no qual as únicas letras que não coincidem são o “R” em Usher e o “O” em House.³³ Analisando-se esses detalhes, nota-se que a relação entre os membros da família e o patrimônio familiar era muito mais profunda do que a deles com o narrador.

Como conclusão, pode-se dizer que o ponto de vista narrativo em “A queda da Casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, é constituído por um narrador testemunha, que conta a história observando os acontecimentos da periferia. É um narrador tolerante e passivo que, mesmo sendo, de algum modo, obrigado a participar das atividades que Roderick lhe propunha, em nenhum momento questiona as intenções de Roderick ao chamá-lo. Enquanto a intenção dele era aliviar as tensões do amigo de infância – o qual, em algum momento já o ajudou no passado – a intenção de Roderick é encontrar alguém que possa conhecer a história de sua família, seus costumes e tradições, a fim de que, no dia que a família Usher se extinguísse, todos esses valores permanecessem vivos de alguma forma.

³³ ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. São Paulo: Ateliê, 2002.

O coração denunciador³⁴

Em “O coração denunciador” (1843) o narrador anônimo é o protagonista que, responsável por cuidar de um velho, mata-o. Ao contar a história, logo na primeira linha ele questiona seu interlocutor, que o julga como louco³⁵. Diz que sofria de uma doença que aguçou seus sentidos, porém não os destruiu. Diz também que amava o velho, mas por ele possuir um olho, semelhante ao de um abutre, que o amedrontava, resolveu tirar-lhe a vida, a fim de se livrar daquele olho para sempre. Depois que o velho é morto, o narrador esquarteja o corpo e o mantém escondido embaixo das tábuas do assoalho de sua casa. Em função de seus sentidos aguçados, ele afirma ouvir o bater do coração do velho. Ao final, os vizinhos chamam a polícia, que bate em sua porta. O narrador os convida a entrar e se sentar, procurando, ainda manter a calma, e coloca a sua cadeira sobre o local em que o corpo está escondido. Então, os sons do coração do velho tornam-se cada vez mais altos aos ouvidos do narrador, que confessa o crime. Esse tipo de narrador também se faz presente no conto “The black cat” (“O gato preto”) – também publicado em 1843 – no qual o narrador decide matar seu gato que lhe inspirava um terror muito intenso, mas, impedido por um movimento de braço de sua mulher, vinga-se dela e a mata com uma machadada na cabeça. Então, ele empareda o gato e a mulher. Assim como em “O coração denunciador”, a história termina com a chegada da polícia e o desvendamento do crime após a propagação do som do grito da mulher, que o denuncia. Nesse caso, portanto, tem-se um gato denunciador.

O título traduzido é bom, pois são as batidas do coração do velho que forçam o narrador a confessar o crime. Sendo assim, é o coração que o denuncia. Em inglês, a palavra *tell-tale* significa dedo-duro. Prosseguindo, pode-se analisar o primeiro parágrafo.

*TRUE! – nervous – very, very dreadfully nervous I had been and am; but why will you say that I am mad? The disease had sharpened my senses – not destroyed – not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all the things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. How, then, am I mad? Hearken! And observe how healthily, how calmly I can tell you the story.*³⁶ (p. 303, grifo do autor.)

³⁴“The Tell-Tale Heart” In: POE, E. A. *Complete tales and Poems*. New York: Vintage, 1975, p.303-306. Tradução realizada por Oscar Mendes em *Contos de terror, de mistério e de morte*, 1981, p. 136-141.

³⁵ O termo *mad*, traduzido como “louco” envolve também outras acepções como “fúrioso”, “insensato” e “idiota”.

³⁶ É VERDADE!Tenho sido e sou nervoso, muito nervoso, terrivelmente nervoso! Mas por que *ireis* dizer que sou louco? A enfermidade me aguçou os sentidos, não os destruiu, não os entorpeceu. Era penetrante, acima de tudo, o sentido da audição. Eu ouvia todas as coisas, no céu e na terra. Muitas coisas do inferno eu ouvia. Como, então, sou louco? Prestai atenção! E observai quão calmamente vos posso contar toda a história. (p.136.)

Antes de se classificar o narrador segundo alguma tipologia, é preciso recorrer ao texto. Ele é iniciado com a frase “*TRUE!*” Uma afirmação como essa só é feita mediante alguma afirmação prévia, que pode ser verdadeira ou mentirosa. Quando o narrador afirma “...*very dreadfully nervous I had been and am!*”, ele revela qual é essa verdade. Isso significa que alguém o julga como nervoso e ele aceita e confirma essa afirmação. O que ele não aceita, contudo, é ser chamado de “louco”. Vale lembrar que o termo *mad*, nesse contexto, implica uma série de sentidos relevantes para o texto. Em inglês, uma *mad person* pode designar um **doente mental**, uma **pessoa furiosa**, ou ainda, alguém que apresenta um comportamento muito idiota (*stupid*), sem nenhum bom-senso e que pode levar a algo perigoso.

No momento em que o narrador questiona o porquê de ser julgado como louco, há um detalhe interessante, grifado pelo próprio autor. A pergunta (...) *why will you say that I am mad?* é um questionamento de ousadia. Sua intenção ao narrar é convencer seu interlocutor – o leitor ou ele mesmo – de que ele não é louco. É importante observar que, apesar de não entender e questionar o porquê de ser julgado desse modo, seu comportamento e determinadas afirmações que ele faz revelavam características de um louco. Ele diz que ele é nervoso. Esse nervosismo, porém, como se poderá perceber ao longo do conto, nada mais é do que um **eufemismo** da sua fúria, sentimento que se torna cada vez mais difícil de esconder.

Em seguida, ele menciona a enfermidade que lhe aguçou os sentidos, especialmente o da audição, diz que ouvia coisas do céu, da terra e do inferno. Essa temática aparece em outros contos de Poe e é uma forma de manifestação do gênero fantástico, cuja característica é a ocorrência de um evento que não pode ser explicado de acordo com as leis do nosso mundo. O fantástico, segundo TODOROV (2004), deixa de existir e torna-se “estranho” – quando a explicação do evento se dá mediante a causas naturais – ou maravilhoso, quando essas causas pertencem ao mundo sobrenatural. Considerando-se o conjunto da obra de Poe, Todorov afirma a maioria de suas narrativas “se prendem ao estranho e algumas, ao maravilhoso. Entretanto, não só pelos temas, como pelas técnicas que elaborou, Poe fica muito próximo de autores do fantástico.” (p.55.)

É importante demonstrar que o discurso desse narrador apresenta contradições entre aquilo que ele pretende provar – não haver razão alguma para que ele seja chamado de louco – e o que o seu comportamento demonstra. O próprio Todorov menciona elementos que provocam o sentimento de estranheza, a qual “não está ligada ao fantástico, mas ao que poderia se chamar de uma “experiência de limites”, e que caracteriza o conjunto da obra de Poe.” (p. 54). Todorov ainda cita Baudelaire, que afirma: “Ele [Poe] escolhe quase sempre a mais excepcional realidade, coloca sua personagem na mais excepcional situação no plano

exterior ou psicológico” (BAUDELAIRE *apud* TODOROV, p.54.). Um aspecto que deve ser levado em consideração é o fato de Poe ter afirmado, em sua “Filosofia da composição”, que um autor que queira construir um enredo digno de nome deve pensar em seu desenlace antes de começar a escrevê-lo. Toda sua obra é construída a partir desse raciocínio. Então, é possível deduzir que Poe, ao escrever “O coração denunciador” tenha pensado, em primeiro lugar, nesse assassinato cometido por um narrador, que não consegue conter sua fúria ao contemplar o olho do velho. Depois disso, teria trabalhado com as possibilidades que o narrador teria ao tentar esconder essa fúria e se revelar uma personagem calma, precavida e bondosa. A acuidade da audição é a responsável por testar o limite desse narrador e demonstrar até que ponto ele consegue manter a calma.

Finalizando o primeiro parágrafo, o narrador pede a atenção redobrada do interlocutor (*hearken!*) e que se observe o quão calmamente e “saudavelmente” (*healthily*), ele era capaz de contar sua história. Ao se observar a quantidade de exclamações presentes no primeiro parágrafo – “É VERDADE!” com exclamação e caixa alta; “..terrivelmente nervoso!” e “Prestai atenção!” – nota-se que o narrador não é tão calmo quanto diz. Como ele afirma que vai contar sua própria história, pode-se, agora, classificá-lo segundo a tipologia de Norman Friedman, como um “**Narrador Protagonista**” (“*I* as a *Protagonist*). Trata-se de uma personagem “central”, que “não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, **limitada, quase que exclusivamente, às suas percepções, pensamentos e sentimentos.**” (LEITE, 2002, p. 43, grifo nosso.) Em “O coração denunciador”, o narrador vai justamente expor a sua versão dos fatos.

Pode-se avançar agora ao próximo parágrafo.

It is impossible to say how first the idea entered my brain; but once conceived, it haunted me day and night. Object there was none. Passion there was none. I loved the old man. He had never wronged me. He had never given me insult. For his gold I had no desire. I think it was his eye! Yes, it was this One of his eyes resembled that of a vulture – a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold; and so by degrees – very gradually – I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye forever.³⁷ (POE, 1975, p.303.)

Logo de início, pode-se notar que esse narrador tem uma maneira, diga-se, um tanto peculiar de se expressar. Ele não teve uma idéia, mas sim, a idéia entrou (*entered*) no seu cérebro e o

³⁷ É impossível dizer como a idéia me penetrou primeiro no cérebro. Uma vez concebida, porém, ela me perseguiu dia e noite. Não havia motivo, não havia cólera. Eu gostava do velho. Ele nunca me fizera mal. Nunca me insultara. Eu não desejava seu ouro. Penso que era olhar dele! Sim, era isso! Um de seus olhos se parecia com o de um abutre... um olho de cor azul pálido, que sofria de catarata. Meu sangue se enregelava sempre que ele caía sobre mim; e assim, pouco a pouco, bem lentamente, fui-me decidindo a tirar a vida do velho e assim libertar-me daquele olho para sempre. (*loc.cit.*)

perseguia por dias e noites desde então. Vale lembrar que o verbo *haunt* em inglês significa perseguir no sentido negativo e é usado mesmo para se referir a uma idéia desagradável que a pessoa tem em mente e não consegue esquecer. Nota-se que, a princípio, nem o próprio narrador sabe o que levou a ter a idéia de matar o velho. No texto original, Poe faz inversões sintáticas, primeiramente apontando as possíveis razões para isso e, logo em seguida, negando todas – *Object there was none. Passion there was none (...) For his gold I had no desire* – como se ele mesmo estivesse se perguntando o porquê dessa idéia.

Nota-se como Poe explora um mistério psicológico, em que as pessoas às vezes ferem (ou fazem algum mal) para aqueles que amam ou de quem precisam em suas vidas. Ele examina esse paradoxo meio século antes de Sigmund Freud torná-lo um conceito principal em suas teorias sobre a mente. O narrador de Poe ama o velho. Não tinha interesse por sua riqueza, nem tinha motivos para se vingar dele. Então, elimina motivos que poderiam normalmente inspirar um assassino violento. Enquanto proclama sua sanidade, ele se fixa no olho de abutre do velho, reduzindo-o ao azul pálido de seu olho, de modo obsessivo. Ele quer separar o homem do seu *Evil eye* (“olho diabólico”) e, assim livrar-se da responsabilidade de culpa pelo que pretende fazer. Ele falha ao tentar essa separação, pois o olho é parte inerente do velho e, portanto, não pode ser isolada, como ele, de modo perverso, imagina. Em termos fonéticos, pode-se fazer um trocadilho entre as palavras *eye* (“olho”) e *I* (“eu”). A correspondência dos sons pode ser associada a essa impossibilidade de separação entre o olho e o velho. De fato, o único traço identificador do velho, presente no texto, é justamente o olho azul pálido, ou o “olho de abutre”. Não há referência a nenhuma outra característica física ou psicológica do velho. É o olho que o representa.

Já se sabe, então, que ele falha ao tentar essa separação. Pode-se, agora atentar para o modo como esse narrador se justifica. Como já foi dito, ele elimina todas as motivações que inspirariam um assassino violento. Tudo que ele quer é enfatizar sua calma e seu cuidado ao realizar os procedimentos do assassinato. No seu modo de pensar, o objetivo era livrar-se do *Evil Eye*, da maneira mais cuidadosa possível. Enquanto assassinos violentos matam por cólera, inveja, ou com algum tipo de objetivo, ele matou o velho simplesmente para se ver livre de algo que o incomodava.

O narrador diz *I loved the old man*. Pode-se questionar então, o porquê do narrador pensar em tirar a vida do velho, se não tinha nada contra ele, se o **amava**. Logo em seguida ele diz *I think it was his eye!* Primeiramente ele apenas “pensa”, “acha” que fez isso por causa do olho do velho. Só depois exclama “Sim, era isso!..” Percebe-se que aqui há um narrador pensando nos seus próprios motivos para matar, os quais, a princípio, nem ele sabe

ao certo quais são. Mesmo assim, como ele é a personagem central, as informações a que o leitor tem acesso se restringem àquelas que ele transmite. Essa restrição ocorre sempre que um texto é escrito em primeira pessoa. Considerando-se, especificamente essa obra, a escolha do tipo ponto de vista narrativo é pertinente porque se trata de uma personagem doente, que não aceita sua própria condição e, menos ainda, aceita ser chamado de doente (*mad*). Em função disso, tenta, a todo custo, negar sua loucura e se auto-afirmar como alguém cauteloso e precavido. Em vez de encarar sua audição demasiadamente aguçada como uma doença, ele a enxerga como um modo de provar sua sanidade. A verdade, no entanto, é que essa auto-afirmação excessiva acaba por revelar sua insegurança. Isso por, se por um lado ele afirma que gostaria de ter sido visto durante a realização dos procedimentos para o assassinato, por outro, morre de medo de ser descoberto. Nota-se que essa personagem possui um comportamento instável, que oscila entre a segurança e o medo, o amor e o ódio.

Trata-se de um narrador que afirma querer matar um velho para se livrar do seu olho. Do seu ponto de vista, o olho do velho é diabólico e tão pavoroso que ele não vê alternativa para se livrar dele que não seja matar o homem. Não se pode esquecer, como já foi dito, que se essa personagem nega sofrer de distúrbios mentais com tanta veemência, é porque tem razões para isso. Existe um interlocutor – ou vários, considerando-se o *you* como segunda pessoa do plural – que a julga e para o qual essa atitude não tem muita lógica. Conforme o narrador afirma, o seu sangue se enregelava sempre que o olho do velho caía sobre ele. Não há, no entanto, nenhum motivo explícito para um terror tão extremo. O narrador não diz, por exemplo, que o velho o olhava com ódio, ou desprezo. Diz apenas que o olho o amedrontava quando lhe era direcionado. Mais uma vez, portanto, constata-se a insegurança desse narrador, que não suporta a idéia de estar sendo observado.

Pode-se avançar, agora, aos dois próximos parágrafos, nos quais a “obra” do narrador é iniciada e ele procura demonstrar ao leitor toda a sua cautela e precisão ao colocar seu planejamento em prática.

Now this is the point. You fancy me mad. Madmen know nothing but you should have seen me. You should have seen how wisely I proceeded – with what caution, with what a foresight – with what a dissimulation I went to work! I was never kinder to the old man than during the whole week before I killed him. And every night, about midnight, I turned the latch of his door and opened it – oh, so gently! And then, when I had made an opening sufficient for my head, I put in a dark lantern, all closed, closed, so that no light shone out, and then I thrust in my head. Oh, you would have laughed to see how cunningly I thrust it in! I moved it slowly – very, very slowly, so that I might not disturb the old man’s sleep. It took me an hour to place my whole head within the opening so far that I could see him as he lay upon the bed. Ha! – would a madman have been so wise as this? And then, when my head was well in the room, I undid the lantern cautiously – oh, so cautiously – cautiously

*(for the hinges creaked) – I undid it just so much that a single thin ray fell upon the vulture eye. And this I did for seven long nights – every night just at midnight – but I found the eye always closed; and so it was impossible to do the work, for it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye. And every morning, when the day broke, I went boldly into the chamber, and spoke courageously to him, calling him by name in a hearty tone, and inquiring how he had passed the night. So you see he would have been a very profound old man, indeed, to suspect that every night, just at twelve, I looked in upon him while he slept.*³⁸ (loc.cit, grifo do autor.)

Já se falou aqui que o narrador protagonista, como personagem central, narra exclusivamente de acordo com suas próprias percepções. Observando-se o trecho acima, pode-se notar o quanto esse narrador **tem uma necessidade extrema de se auto-afirmar**. Para convencer o interlocutor de sua sanidade, a primeira atitude do narrador é rebaixar os loucos dizendo que eles não sabem de nada. Logo em seguida, começa a se vangloriar do seu ato, dizendo que gostaria de ter sido visto. O pronome oblíquo referente ao narrador aparece até sublinhado – ... *you should have seen me* – o que sugere que ele se orgulha da maneira como ele procedeu e que ninguém faria melhor.

Continuando nesse parágrafo, constata-se que o narrador encara os procedimentos antecedentes ao assassinato do velho como um trabalho uma “obra”. Em inglês, *work* também pode ser traduzido dessa forma. Sendo assim, ele vai continuar a relatar seus procedimentos, destacando sua cautela, sua calma e duvidando que um louco seja capaz de proceder com tanta precaução. Ainda nesse parágrafo, Poe, faz uma ironia bem ácida: *I was never kinder to the old man than during the whole week before I killed him*. Nota-se que o narrador realmente achava que estava sendo bondoso para com o velho, pois planejava seu assassinato sem que ele soubesse e, conseqüentemente, deixando-o livre de preocupações. A verdade é que ainda

38

Ora, aí é que está o problema. Imaginais que sou louco. Os loucos nada sabem. Deveríeis, porém, ter me visto. Deveríeis ter visto como procedi cautelosamente! Com que prudência... com que previsão...com que dissimulação lancei mãos a obra!

Eu nunca fora mais bondoso para com o velho do que durante a semana inteira antes de matá-lo. E todas as noites, por volta da meia-noite, eu girava o trinco da porta de seu quarto e abria-a...oh, bem devagarinho. E depois, quando a abertura era suficiente para conter minha cabeça, eu introduzia uma lanterna com tampa, toda velada. De modo que nenhuma luz se projetasse para fora, e em seguida enfiava a cabeça. Oh, teríeis rido ao ver como eu a enfiava habilmente! Movia-a lentamente... muito, muito lentamente, a fim de não perturbar o sono do velho. Levava uma hora para colocar a cabeça inteira além da abertura, até podê-lo ver deitado na cama. Ah! Um louco seria precavido assim? E depois, quando minha cabeça estava bem dentro do quarto, eu abria a tampa da lanterna cautelosamente... oh, bem cautelosamente! Sim, cautelosamente (porque a dobradiça rangia)... abria-a só até permitir que apenas um débil raio de luz caísse sobre o olho de abutre. E isto eu fiz durante sete longas noites... sempre precisamente à meia-noite... e sempre encontrei o olho fechado. Assim era impossível fazer a minha tarefa, porque não era o velho que me perturbava, mas o seu olho diabólico. E todas as manhãs, quando o dia raiava, eu penetrava atrevidamente no quarto e falava-lhe sem temor, chamando-o pelo nome com ternura e perguntando como havia passado a noite. Por aí vedes que ele precisaria ser um velho muito perspicaz para suspeitar que todas as noites, justamente às doze horas, eu o espreitava, enquanto dormia. (p.136-137.)

antes de contar como tudo aconteceu, o narrador já afirma que matou o velho. Pior ainda, ele espera que o interlocutor acredite que a “bondade” com que ele tratou o velho na semana anterior ao assassinato seja uma prova de que ele não é louco. Vale lembrar que existe outro conto de Poe, chamado *The Cask of Amontillado* (“O barril de Amontillado), de 1846, no qual a tentativa de demonstrar bondade é um sinal de perversidade. Nessa história, o narrador que diz ter sido insultado por Fortunato, jura vingança. No começo da história, ele diz: *It must be understood, that neither by word, nor deed had I given Fortunato cause to doubt of my good-will. I continued, as my wont to smile in his face, and he did not perceive that my smile now was at the thought of his immolation* (p. 274, grifo do autor).³⁹ Sabendo que Fortunato se orgulhava de ser um bom conhecedor de vinhos, o narrador o convida a reconhecer Amontillado, cujos barris estavam guardados dentro de uma cripta, que também continha salitre. Em um dado momento, Fortunato começa a tossir e o narrador lhe diz: *“Come (...) we will go back; your health is precious. You are rich, respected, admired, beloved; you are happy, as once I was. You are a man to be missed. For me it is no matter. We will go back; you will be ill, and I cannot be responsible. Besides, there is Luchesi –”*⁴⁰ . (p.276.)

Ao mesmo tempo em que diz não querer se responsabilizar pela saúde de Fortunato, o narrador menciona Luchesi, o que serve de incentivo para que ele volte à cripta e não deixe que o outro deguste o vinho e prove que o grande conhecedor é ele e não Luchesi. Fortunato, então, interrompe o narrador dizendo que a tosse não era nada: *“... the cough is a mere nothing; it will not kill me. I shall not die with a cough.* ⁴¹(loc.cit.; grifo nosso) O narrador ainda responde concordando – *“True – true”*⁴² – e dizendo que não queria alarmá-lo, mas que ele devia ter cuidado. De fato, o que matou Fortunato não foi a tosse, mas o narrador, que o algemou e emparedou na cripta.

É válido ressaltar que nesse conto o narrador não faz menções à doenças ou à loucura, como o de “O coração denunciador”. O modo como Fortunato morreu constitui a revelação da perversidade da mente desse narrador. Isso remete a outro conto de Poe, *The imp of the perverse* (“O ímpeto da perversidade”), que de início se assemelha a um ensaio, o qual descreve o que ocorre nos momentos de impulso de perversidade.

³⁹ Fica logo entendido que nem por palavras nem por fatos dei causa a Fortunato de duvidar de minha boa vontade. Continuei, como de costume, a sorrir diante dele, e ele não percebia que meu sorriso *agora* era diante da idéia de sua imolação. (tradução nossa)

⁴⁰ “Venha (...) vamos voltar; sua saúde é preciosa. Você é rico, respeitado, admirado amado. Você é feliz, como um dia eu fui. Você é digno de deixar saudades. Eu não. Vamos voltar; você ficará donte e eu não posso ser o responsável. Além do mais, há Luchesi ...” (tradução nossa)

⁴¹ A tosse não é nada. Não morrerei de tosse. (tradução nossa)

⁴² É verdade – é verdade (tradução nossa)

*We have a task before us which must be speedily performed. We know that it will be ruinous to make delay. The most important crisis of our life calls, trumpet-tongued, for immediate energy and action. We glow, we are consumed by eagerness to commence the work with the anticipation of whose glorious result our whole souls are on fire. It must, it shall be undertaken to-day, and yet we put it off until to-morrow, and why? There is no answer, except that we feel **perverse**, using the word with no comprehension of the principle. To-morrow arrives, and with it a more impatient anxiety to do our duty, but with this very increase of anxiety arrives, also, a nameless, a positively fearful, because unfathomable, craving for delay. This craving gathers strength as the moments fly. The last hour for action is at hand. We tremble with the violence of the conflict within us, – of the definite with the indefinite – of the substance with the shadow. But, if the contest have proceeded thus far, it is the shadow which prevails, – we struggle in vain. The clock strikes, and is the knell of our welfare. At the same time, it is the chanticleer- note to the ghost that has so long overawed us. It flies-it disappears-we are free. The old energy returns. We will labor **now**. Alas, it is **too late!**⁴³ (p.282, grifos do autor.)*

Apenas mais tarde, descobre-se que ele narra da prisão, às vésperas do final de sua pena. Destaca-se aqui, uma frase interessante, que mostra o porquê da realização de atos perversos: *We perpetrate them merely because we feel that we should not.*⁴⁴ (p.283)

Voltando a *The tell-tale heart* e finalizando a respeito desse parágrafo, é importante mencionar outro momento, quando ele afirma que levava uma hora inteira para colocar toda a cabeça além da abertura da porta. Obviamente não se pretende questionar a ocorrência do evento; mas uso dessa hipérbole contribui para a transmissão de certo tom de ridicularização do comportamento desse narrador, até porque, como já foi dito, se por um lado ele diz que não queria perturbar o sono do velho, por outro, nem ele mesmo tem plena consciência do porquê de matá-lo. Chega-se, agora àquela definição de *madness*, como um comportamento idiota e sem nenhum bom-senso, que pode ser perigoso. Outro ponto importante é que ele afirma que o motivo de sua atitude é realmente o olho “diabólico” do velho. Enquanto ele não estivesse aberto, não haveria razão para “cumprir a tarefa”. Uma vez que o velho não estava olhando para o narrador, não havia razão nenhuma para ter medo.

⁴³ Temos diante de nós uma tarefa que deve ser rapidamente executada. Sabemos que retardá-la será ruinoso. A mais importante crise de nossa vida requer, imperiosamente, energia imediata e ação. Inflammamo-nos, consumimo-nos na avidez de começar o trabalho, abrasando-se toda a nossa alma na antecipação de seu glorioso resultado. É forçoso, é urgente que ele seja executado hoje, e contudo, adiamo-lo para amanhã. Por que isso? Não há resposta senão a de que sentimos a perversidade do ato, usando o termo sem compreender-lhe o princípio. Chega o dia seguinte e com ela mais impaciente ansiedade de cumprir nosso dever, mas com todo esse aumento de ansiedade chega também um indefinível e positivamente terrível, embora insondável, anseio extremo de adiamento. E quanto mais o tempo foge, mais força vai tomando esse anseio. A última hora para agir está iminente. Trememos à violência do conflito que se trava dentro de nós, entre o definido e o indefinido, entre a substância e a sombra. Mas se a contenda se prolonga a este ponto, é a sombra quem prevalece. Foi vã a nossa luta. O relógio bate e é o dobre de finados de nossa felicidade. Ao mesmo tempo é a clarinada matinal para o fantasma que por tanto tempo nos intimidou. Ela voa. Desaparece. Estamos livres. Volta a antiga energia. Trabalharemos agora. Ai de nós porém, é tarde demais! (p.207-208.)

⁴⁴ Nós os cometemos meramente porque sentimos que não deveríamos. (Tradução nossa.)

Avança-se, agora, ao parágrafo, em que o narrador revela o que aconteceu na oitava noite.

*Upon the eighth night I was more than usually cautious in opening the door. A watch's minute hand moves more quickly than did mine. Never before that night had I felt the extent of my own powers – of my sagacity. I could scarcely contain my feelings of triumph. To think that there I was, opening the door, little by little, and he not even to dream of my secret deeds or thoughts. I fairly chuckled at the idea; and perhaps he heard me; for he moved on the bed suddenly, as if startled. Now you may think that I drew back – but no. His room was as black as pitch with the thick darkness (for the shutters were close fastened through fear of robbers), and so I knew that he could not see the opening of the door, and I kept pushing it on steadily, steadily.*⁴⁵ (p.304, grifo do autor)

Nota-se que o narrador continua se colocando acima de tudo e de todos. Chega ao extremo de se comparar ao ponteiro dos minutos de um relógio. Nem quando o velho se move na cama ele desiste de afirmar o quão é corajoso em não recuar, depois de rir do seu próprio triunfo e da ignorância do velho em relação a seus pensamentos. Vale reforçar, aqui, essa questão do riso como afirmação da perversidade, que também ocorre em “O barril de Amontillado, por exemplo. Em “O coração denunciador”, há duas possibilidades de interpretação da mente desse narrador. Por um lado, a negação da loucura por esse narrador pode ser o modo como ele demonstra não aceitar algo que lhe é doloroso, o que constitui a chamada denegação freudiana. Segundo Freud, quando perguntamos para o paciente quem é a pessoa do sonho e ela responde “não é minha mãe”, emenda-se isso para: ‘Então, é a mãe dele.’ Em sua interpretação, toma-se a liberdade de “desprezar a negativa e de escolher apenas o tema geral da associação. É como se o paciente tivesse dito: ‘É verdade que minha mãe veio à lembrança quando pensei nessa pessoa, porém não estou inclinado a permitir que essa associação entre em consideração.’”

Por outro, há a possibilidade – recorrente em Poe – da afirmação da pura perversidade pura e não da loucura. Pode-se avançar agora a mais um trecho, em que o velho acorda.

⁴⁵ Na oitava noite, fui mais cauteloso do que de hábito ao abrir a porta. O ponteiro dos minutos de um relógio mover-se-ia mais rápido do que meus dedos. Jamais, antes daquela noite, *sentira* eu tanto a extensão de meus próprios poderes, de minha sagacidade. Mal conseguia conter meus sentimentos de triunfo. Pensar que ali estava eu, a abrir a porta, pouco a pouco, e que ele nem se quer sonhava com os meus atos ou pensamentos secretos... Ri com gosto, entre os dentes, a essa idéia, e talvez ele me tivesse ouvido, porque se moveu de súbito na cama, como se assustado. Pensais talvez que recuei? Não! O quarto dele estava escuro como piche, espesso de sombra, pois os postigos se achavam hermeticamente fechados, por medo aos ladrões. E eu sabia, assim, que ele não podia ver a abertura da porta: continuei a avançar, cada vez mais, cada vez mais. (p.137.)

I kept quite still and said nothing. For a whole hour I did not move a muscle, and in the meantime I did not hear him lie down. He was still sitting up in the bed, listening – just as I have done, night after night, hearkening to the death watches in the wall.

*Presently, I heard a slight groan, and I knew it was the groan of mortal terror. It was not a groan of pain or of grief – oh, no! – It was the low stifled sound that arises from the bottom of the soul when overcharged with awe. I knew the sound well. Many a night, just at midnight, when all the world slept, it has welled up from my own bosom, deepening, with its dreadful echo, the terrors that distracted me. I say I knew it well. I knew what the old man felt, and pitied him, although I chuckled at heart. I knew that he had been lying awake ever since the first slight noise, when he had turned in the bed. His fears had been ever since growing upon him. He had been trying to fancy them causeless, but could not. He had been saying to himself – "It is nothing but the wind in the chimney – it is only a mouse crossing the floor," or, "It is merely a cricket which has made a single chirp." Yes he has been trying to comfort himself with these suppositions; but he had found all in vain. **All in vain**, because Death, in approaching him, had stalked with his black shadow before him, and enveloped the victim. And it was the mournful influence of the unperceived shadow that caused him to feel – although he neither saw nor heard, to **feel** the presence of my head within the room.⁴⁶ (loc.cit.; grifos do autor.)*

Analisando-se a fala do narrador e considerando-se o que já foi dito, constata-se que o narrador repete seu próprio discurso. Anteriormente ele disse que levou uma hora para colocar a cabeça na abertura da porta; agora, novamente ele afirma ter ficado parado durante uma hora no escuro. Já se viu que ele gosta de se gabar dos seus atos – por mais inaceitáveis que sejam – e procura contar a história com detalhes que ele mesmo inventa, de modo a torná-la cada vez mais dramática. Segundo Freud (1919), a repetição constitui um dos modos de manifestação do gênero estranho: “a não ser que o indivíduo seja totalmente impermeável ao engodo da superstição, ficará tentado a atribuir um significado secreto dessa ocorrência obstinada de um número; entendê-lo-á talvez como a indicação do período de vida que lhe é designado.” (p.297.) Logo a seguir, o narrador começa a agir como se soubesse de tudo o que se passa na cabeça do velho.

⁴⁶ Já estava com a cabeça dentro do quarto e a ponto de abrir a lanterna, quando meu polegar deslizou sobre o fecho de lata e o velho saltou da cama, gritando:

– Quem está aí?

Fiquei completamente silencioso e nada disse. Durante uma hora inteira não ouvi um músculo e, por todo esse tempo, não o ouvi deitar-se de novo. Ele ainda estava sentado na cama, à escuta; justamente como eu fizera, noite após noite, ouvindo a ronda da morte próxima.

Depois ouvi um leve gemido e notei que era o gemido do terror mortal. Não era um gemido de dor ou pesar... oh, não! Era o som grave e sufocado que se ergue do fundo da alma quando sobrecarregada de medo. Bem conhecia esse som. Muitas noites, ao soar da meia noite, quando o mundo inteiro dormia, ele irrompia de meu próprio peito, aguçando, com seu eco espantoso os terrores que me aturdiavam. Disse que bem o conhecia. Conheci também o que o velho sentia e tive pena dele, embora abafasse o riso no coração. Eu sabia que ele ficara acordado desde o primeiro leve rumor, quando se voltara na cama. Daí por diante, seus temores foram crescendo. Tentara imaginá-los sem motivo, mas não fora possível. Dissera a si mesmo: “É só o vento na chaminé...” , ou “é só um rato andando pelo chão”, ou “foi apenas um grilo que cantou um instante só.” Sim, ele estivera tentando animar-se com estas suposições, mais tudo fora em vão. *Tudo em vão*, porque a Morte, ao aproximar-se dele, projetara sua sombra negra para a frente, envolvendo nela a vítima. E era a influência tétrica dessa sombra não percebida que o levava a sentir – embora não visse nem ouvisse – , a *sentir* a presença de minha cabeça dentro do quarto. (p.137-138.)

Na obra original tem-se *He was still sitting up in the bed listening; – just as I had done, night after night, hearkening to the death watches in the wall*. Essa frase pode ser interpretada de duas maneiras. Por um lado, esses *watches* simbolizam o tempo derradeiro, a espera da morte que chegaria a qualquer momento, enquanto a “parede” (*in the wall*) representaria uma barreira para algo material, mas que não impede a entrada do som. Por outro, ao se pensar somente nos termos *death watches in the wall*, tem-se que “a morte observa /espreita através da parede.” Assim, segundo esse narrador, ao mesmo tempo que o velho estaria apavorado devido à aproximação da sua morte, a própria morte estaria observando-o através da parede. Em seguida, ele diz que ouviu um gemido, o qual ele “sabia” (*knew*) que se tratava do gemido do terror mortal. Sabe-se, porém, que o velho está sempre dormindo quando o narrador chega. Ele, então, não faz nem ideia de que vai morrer. Como o narrador mesmo diz, ele conhecia bem esse som, que vinha do seu próprio peito, aguçando os temores que o aturdiavam. A verdade é que, ao ligar acidentalmente a lanterna e acordar o velho, foi **o narrador** que ficou aterrorizado com a possibilidade de ter sido descoberto.

O narrador também se contradiz quando afirma que sentia pena do velho embora risse um riso abafado. No fundo, ele estava se divertindo com aquilo, o que, mais uma vez, demonstra sua perversidade. Por fim, é natural que o velho tenha levado um susto. Anteriormente já foi dito que o quarto era todo trancado devido ao medo dos ladrões. Isso, porém, não significa que ele soubesse que sua morte estava próxima.

Avançando um pouco mais, o narrador finalmente encontra aberto, o olho de abutre.

*When I had waited a long time, very patiently, without hearing him lie down, I resolved to open a little – a very, very little crevice in the lantern. So I opened it – you cannot imagine how stealthily, stealthily – until at length, a single dim ray, like the thread of the spider, shot out from the crevice and fell upon the vulture eye. It was open – wide, wide open – and I grew furious as I gazed upon it. I saw it with perfect distinctness – all a dull blue, with a hideous veil over it that chilled the very marrow in my bones; but **I could see nothing else of the old man's face or person: for I had directed the ray as if by instinct precisely upon the damned spot.**⁴⁷ (p.304-305, grifo nosso.)*

⁴⁷ Depois de esperar longo tempo, com muita paciência, sem ouvi-lo deitar-se, resolvi abrir um pouco, muito, muito pouco a tampa da lanterna. Abri-a – podeis imaginar o quão furtivamente – até que, por fim, um raio de luz apenas, tênue como o fio de uma teia de aranha, passou pela fenda e caiu sobre o olho de abutre. Ele estava aberto... todo, plenamente aberto... e, ao contemplá-lo, **minha fúria** cresceu. Vi-o, com perfeita clareza, todo de um azul-desbotado, com uma horrível película a cobri-lo, o que me enregelava até a medula dos ossos. Mas não podia ver mais nada da face, ou do corpo do velho, **pois** dirigia a luz, como por instinto, sobre o maldito lugar. (p.138.)

Aqui se constata mais uma afirmação que demonstra a ocorrência de eventos fantásticos. O narrador consegue, instintivamente, lançar a luz da lanterna diretamente ao olho do velho, em meio ao breu. Nesse trecho também se pode notar que ele é, de fato, uma personagem nervosa – como ele mesmo afirma na primeira linha do conto. Ele que pedia para que o interlocutor prestasse redobrada atenção, tanto no seu modo calmo de contar a história, quanto na sua cautela e precisão ao realizar a “tarefa”, começa a perder o controle quando o velho acorda e, mais ainda, quando encontra seu olho aberto e admite que isso aumentou a sua fúria. Considerando-se essa instabilidade do caráter do narrador, é interessante observar as repetições do pronome *very* em diferentes momentos. Já se viu, no início, *very, very dreadfully nervous*, e agora, tem-se *very, very little*, para enfatizar o cuidado que ele teve ao projetar a luz da lanterna. Esse é um elemento que faz com que este seja um conto ótimo para ser lido em voz alta, já que as palavras opostas – ora sugerindo nervosismo, ora calma e precaução – exigem que o texto seja lido com as respectivas alterações no tom de voz. A repetição do termo *very* é uma forma de enfatizar, tanto o nervosismo quanto a calma do narrador. No trecho a seguir, o narrador volta a se dirigir ao interlocutor e a falar sobre sua acuidade dos sentidos.

*And now have I not told you that what you mistake for madness is but over-acuteness of the senses? – Now, I say, there came to my ears a low, dull, quick sound, such as a watch makes when enveloped in cotton. I knew **that** sound well too. It was the beating of the old man's heart. It increased my fury, as the beating of a drum stimulates the soldier into courage.*

*But even yet I refrained and kept still. I scarcely breathed. I held the lantern motionless. I tried how steadily I could maintain the ray upon the eye. Meantime the hellish tattoo of the heart increased. It grew quicker and quicker, and louder and louder every instant. The old man's terror **must** have been extreme! It grew louder, I say, louder every moment! – do you mark me well? I have told you that I am nervous: So I am. And now at the dead hour of the night, amid the dreadful silence of that old house, so strange a noise as this excited me to uncontrollable terror. Yet, for some minutes longer I refrained and stood still. But the beating grew louder, louder! I thought the heart must burst. And now a new anxiety seized me - the sound would be heard by a neighbor! The old man's hour had come! With a loud yell, I threw open the lantern and leaped into the room. He shrieked once – once only. In an instant I dragged him to the floor, and pulled the heavy bed over him. I then smiled gaily, to find the deed so far done. But for many minutes, the heart beat on with a muffled sound. This, however, did not vex me; it would not be heard through the wall. At length it ceased. The old man was dead. I removed the bed and examined the corpse. Yes, he was stone, stone dead. I placed my hand upon the heart and held it there many minutes. There was no pulsation. He was stone dead. His eye would trouble me no more.⁴⁸ (POE, 1975, p.305, grifo do autor.)*

⁴⁸ Ora, não vos disse que apenas é superacuidade dos sentidos aquilo que erradamente julgais como loucura? Repito, pois, que chegou a meus ouvidos um som baixo, monótono, rápido como o de um relógio quando abafado em algodão. Igualmente eu bem sabia o que era. Era o bater do coração do velho. Ele me aumentava a fúria, como bater de um tambor estimula a coragem do soldado. Ainda aí, porém, refreei-me e fiquei quieto. Tentei manter tão fixamente quanto pude a réstia de luz sobre o olho do velho. Entretanto, o infernal tã-tã do coração aumentava. A cada instante ficava mais alto, mais rápido, mais

Uma vez que o narrador afirma que sua acuidade dos sentidos é erradamente julgada como loucura, torna-se necessário analisar com cuidado, essa sua enfermidade. Nota-se que há uma gradação no som que ele escuta: primeiro é um som baixo, como o de um relógio abafado por algodão, que logo se tornou cada vez mais alto e rápido, como o bater de um tambor. Vale lembrar que se ele mesmo admite que o bater do coração do velho aumentava sua fúria, ele mesmo dá vazão para ser chamado de louco pois, embora ele não goste desse termo, ele também é usado para designar um furioso. Destaca-se que ele se esquece de manter a calma do início e não diz que o bater do coração provocava alguma **transformação** no seu caráter. Ele diz: *It [the beating of the old man's heart] increased my fury...*”, e isso sugere que a fúria seja uma característica inerente a ele. É importante ressaltar, ainda, uma questão que remete à categoria do autor implícito de Booth. Apesar de a história ser narrada por uma personagem – o que aparente eliminaria a presença de uma voz exterior, não se pode esquecer que um autor, ao criar uma personagem, sempre tem intenções implícitas em suas escolhas. Assim, Poe escreve “ele me aumentava a **fúria**” por que sabe que esse narrador não quer dizer “ele me aumentava a **loucura**”. Sabe-se, porém, que em inglês, a fúria e a loucura são sentidos intrínsecos ao termo *mad*. O narrador portanto, mesmo admitindo apenas o nervosismo e a fúria, acaba por admitir a loucura.

Essa gradação dos batimentos do coração do velho está ligada ao agravamento dos sintomas da doença do narrador, mas ele se recusa a admitir isso e transfere o sintoma para o velho (que era saudável). Quando o narrador já ouvia o bater do coração ele diz: *The old man's terror must have been extreme!* Em inglês, o modal *must* é o que indica que determinado evento tem a maior probabilidade de acontecer. Sendo assim, o narrador tem **certeza** de que o velho devia estar aterrorizado. Como já foi dito, porém, o velho estava dormindo, e era o narrador quem estava furioso e amedrontado pelo olho diabólico e pelo bater do coração. O mesmo ocorre quando ele diz: *... the sound would be heard by a*

alto, mais rápido! O terror do velho *deve* ter sido extremo! Cada vez mais alto, repito, a cada momento! Prestais-me bem atenção? Disse-vos que sou nervoso: sou. E então, àquela hora morta da noite, tão estranho ruído excitou em mim um terror incontrolável. Contudo, por alguns minutos mais, dominei-me e fiquei quieto. Mas o bater era cada vez mais alto. Julguei que o coração ia rebentar. E, depois, nova angústia me afetou: o rumor poderia ser ouvido por um vizinho! A hora do velho tinha chegado! Com um alto berro, escancarei a lanterna e pulei para dentro do quarto. Ele guinchou mais uma vez... uma vez só. Num instante, arrastei-o para o soalho e virei a pesada cama sobre ele. Então sorri alegremente por ver a façanha realizada. Mas, durante muitos minutos, o coração continuou a bater, com som surdo. Isto, porém, não me vexava. Não seria ouvido através da parede. Afinal cessou. O velho estava morto. Removi a cama e examinei o cadáver. Sim, era uma pedra, morto como uma pedra. Coloquei minha mão sobre o coração e ali a mantive durante muitos minutos. Não havia pulsação. Estava petrificado. Seu olho não mais me perturbaria. (p.138-139.)

neighbor! – “... o som seria ouvido por um vizinho!” Trata-se de mais uma afirmação que demonstra que esse narrador não reconhece a sua acuidade de sentidos como doença, já que é somente ele quem sofre com essa acuidade e não o vizinho. Sendo assim, verifica-se que essa obra de Poe é narrada por uma personagem doente – com a audição excessivamente apurada – e outras personagens sãs, as quais não ouvem o que ela ouve, mas apenas conseguem captar indícios de coisas que o narrador faz. Uma pessoa pode até sentir seu próprio coração disparar, mas é impossível que alguém distante dela o ouça. A função da batida é, portando, mostrar o agravamento da doença/loucura/fúria do narrador. À medida que a batida se torna mais audível, ele começa a perder o controle e se revela furioso. Assim, verifica-se que essa constante auto-afirmação e essa insistência em demonstrar sua paciência e cautela seja uma tentativa de esconder o comportamento oposto, que lhe é mais natural.

Depois disso, o narrador volta a falar das precauções tomadas ao esconder o corpo, como se elas pudessem provar sua sanidade.

*If still you think me mad, you will think so no longer when I describe the wise precautions I took for the concealment of the body. The night waned, and I worked hastily, but in silence. First of all I dismembered the corpse. I cut off the head and the arms and the legs. I then took up three planks from the flooring of the chamber, and deposited all between the scantlings. I then replaced the boards so cleverly, so cunningly, that no human eye – not even his could have detected anything wrong. There was nothing to wash out – no stain of any kind – no blood-spot whatever. I had been to wary for that. A tub had caught all – ha! ha!*⁴⁹ (p.305, grifo do autor.)

Mais uma vez, o narrador tenta esconder seu nervosismo gabando-se de sua “sabedoria” e perfeição ao esconder as evidências do crime. Deve-se observar, mais uma vez, que no fundo ele tem muito medo de ser descoberto. É por isso que ele diz que nem mesmo o olho *dele* – aquele que o amedrontava tanto – seria capaz de perceber qualquer coisa. Agora que o “trabalho” do narrador está concluído, vale a pena recapitular algumas coisas. O narrador diz, no início, que **amava** o velho, que, em princípio, não havia motivos para matá-lo e chega a conclusão de que faria isso para se livrar de seu **olho**. Depois descreve os procedimentos do assassinato, como se esse fosse um **trabalho**, no qual ele tivesse que demonstrar toda sua

⁴⁹ Se ainda pensais que sou louco, não mais o pensareis, quando eu descrever as sábias precauções que tomei para ocultar o cadáver. A noite avançava e eu trabalhava apressadamente, porém em silêncio. Em primeiro lugar, esquartejei o corpo. Cortei-lhe a cabeça, os braços e as pernas. Arranquei depois três pranchas do soalho do quarto e coloquei tudo entre os vãos. Depois recoloquei as tábuas, com tamanha habilidade e perfeição que nenhum olhar humano - nem mesmo *dele* – poderia distinguir qualquer coisa suspeita. Nada havia a lavar... nem mancha de espécie alguma... nem marca de sangue. Fora demasiado prudente no evitá-las. Uma tina tinha recolhido tudo... ah, ah, ah! (p.139.)

competência ao realizá-lo, a fim de não ser julgado como louco. Ao fim, ri da tarefa concluída – *Ha!ha!* Todas essas atitudes não apenas demonstram, que ele era nervoso, como diz, mas descompensado, louco.

A continuação do conto se dá com a chegada da polícia.

*When I had made an end of these labors, it was four o'clock – still dark as midnight. As the bell sounded the hour, there came a knocking at the street door. I went down to open it with a light heart,– for what had I **now** to fear? There entered three men, who introduced themselves, with perfect suavety, as officers of the police. A shriek had been heard by a neighbor during the night; suspicion of foul play had been aroused; information had been lodged at the police office, and they (the officers) had been deputed to search the premises. I smiled, – for **what** had I to fear? I bade the gentlemen welcome. The shriek, I said, was my own in a dream. The old man, I mentioned, was absent in the country. I took my visitors all over the house. I bade them search – search **well**. I led them, at length, to **his** chamber. I showed them his treasures, secure, undisturbed. In the enthusiasm of my confidence, I brought chairs into the room, and desired them **here** to rest from their fatigues, while I myself, in the wild audacity of my perfect triumph, placed my own seat upon the very spot beneath which reposed the corpse of the victim.⁵⁰ (p.305-306, grifos do autor.)*

É necessário destacar que o narrador diz que desceu *with a light heart* – com o “coração leve”. Nesse momento, ele quer demonstrar que não se assustou com a chegada da polícia. Ao mesmo tempo, nota-se que ele se pergunta duas vezes ... *for what had I to fear?* – “O que tinha eu a temer?” – o que demonstra que ele estava e tentava se controlar. Ele mente para os policiais, mas até aí nada é percebido por eles.

Os dois últimos parágrafos do conto são marcados pela perda gradual do controle das emoções do narrador, o qual, em função da acuidade dos seus sentidos, volta a escutar o bater do coração do velho que se torna cada vez mais alto. Quando se tornam insuportáveis, o narrador confessa o crime.

*The officers were satisfied. My **manners** had convinced them. I was singularly at ease. They sat, and while I answered cheerily, they chatted familiar things. But, ere long, I felt*

⁵⁰ Terminadas todas essas tarefas, eram já quatro horas. Mas ainda estava escuro como se fosse meia-noite. Quando o sino soou a hora, bateram à porta da rua. Desci a abri-la, de coração ligeiro, pois que tinha eu *agora* a temer? Entraram três homens, que se apresentaram, com perfeita mansidão, como soldados da polícia. Fora ouvido um grito por um vizinho durante a noite. Tinha-se formulado uma denúncia à polícia e eles, soldados, tinham sido mandados para investigar.

Sorri, pois... que tinha eu a temer? Dei as boas vindas aos cavalheiros. O grito, disse eu, fora meu mesmo, em sonhos. O velho, relatei, estava ausente, no interior. Levei meus visitantes a percorrer toda a casa. Pedi-lhes que dessem busca *completa*. Conduzi-los, afinal, ao quarto *dele*. Mostrei-lhes suas riquezas, em segurança, intatas. No entusiasmo de minha confiança, trouxe cadeiras para o quarto e mostrei desejos de que eles ficassem *ali*, para descansar de suas fadigas, enquanto eu mesmo, na desenfreada audácia de meu perfeito triunfo, colocava minha própria cadeira precisamente sobre o lugar onde repousava o cadáver da vítima. (p.139-140.)

*myself getting pale and wished them gone. My head ached, and I fancied a ringing in my ears: but still they sat and still chatted. The ringing became more distinct – it continued and became more distinct: I talked more freely to get rid of the feeling: but it continued and gained definitiveness – until, at length, I found that the noise was **not** within my ears. No doubt I now grew **very** pale; - but I talked more fluently, and with a heightened voice. Yet the sound increased – and what could I do? It was **a low, dull, quick sound – much such as a sound as a watch makes when enveloped in cotton**. I grasped for breath – and yet the officers heard it not. I talked more quickly – more vehemently; but the noise steadily increased. I arose and argued about trifles, in a high key and with violent gesticulations; but the noise steadily increased. Why **would** they not be gone? I paced the floor to and fro with heavy strides, as if excited to fury by the observations of the men – but the noise steadily increased. O God! what **could** I do? I foamed – I raved – I swore! I swung the chair upon which I had been sitting, and grated it upon the boards, but the noise arose over all and continually increased. It grew louder – louder – **louder!** And still the men chatted pleasantly, and smiled. Was it possible they heard not? Almighty God! – no, no! They heard! – they suspected! – they **knew!** – they were making a mockery of my horror! – this I thought, and this I think. But any thing was better than this agony! Any thing was more tolerable than this derision! I could bear those hypocritical smiles no longer! I felt that I must scream or die! – and now – again – hark! louder! louder! louder! **louder!** -- "Villains!" I shrieked, "dissemble no more! I admit the deed! – tear up the planks! – here, here! – it is the beating of his hideous heart!"⁵¹ (p.306, grifos do autor.)*

No início, o narrador repete a comparação entre o som que ele ouve a o de um relógio abafado em algodão. Isso significa que o som que ele ouvia um pouco antes da morte do velho era o mesmo de depois dela. Fica claro, então que a intensidade do das batidas do coração do velho faz o narrador revelar o seu descontrole emocional. Deve-se observar, ainda, que o narrador volta a projetar as suas sensações nos outros. Ele achava que os policiais podiam ouvir o que ele ouvia e estavam fazendo ele se passar por ridículo. É interessante notar que esse narrador, apesar de querer se mostrar “superior”, vangloriando-se do seu “bom trabalho” – como

⁵¹ Os soldados ficaram satisfeitos. Minhas *maneiras* os haviam convencido. Senti-me singularmente à vontade. Sentaram-se e, enquanto eu respondia cordialmente, conversaram coisas familiares. Mas, dentro em pouco, senti que ia empalidecendo e desejei que eles se retirassem. Minha cabeça doía e parecia-me ouvir um zumbido nos ouvidos; eles, porém, continuavam sentados e continuavam a conversar. O zumbido tornou-se mais distinto; continuou e tornou-se ainda mais perceptível. Eu falava com mais desenfreado, para dominar a sensação; ela, porém, continuava e aumentava sua perceptibilidade... até que, afinal, descobri que o barulho não era de dentro de meus ouvidos

É claro que então a minha palidez aumentou sobreposse. Mas eu falava ainda fluentemente e num tom de voz muito elevada. Não obstante, o som se avolumava... E que podia eu fazer? Era *um som grave, monótono, rápido... muito semelhante ao de um relógio envolto em algodão*. Respirava com dificuldade... e, no entanto, os soldados não o ouviram. Falei mais depressa ainda, mas com veemência. Mas o som aumentava constantemente. Levantei-me e fiz perguntas a respeito de ninharias, num tom bastante elevado e com violenta gesticulação, mas o som constantemente aumentava. Porque não se iam eles embora? Andava pelo quarto acima e abaixo, com largas e pesadas passadas, como se excitado até a fúria pela vigilância dos homens; mas o som aumentava constantemente. Oh, Deus! Que poderia eu fazer? Espumei... enraiveci-me... praguejei! Fiz girar a cadeira na qual estivera sentado, e arrastei-a sobre as tábuas, mas o barulho se elevava acima de tudo e continuamente aumentava. Tornou-se mais alto... mais alto... *mais alto!* E os homens continuavam ainda a passear, satisfeitos, e sorriam. Seria possível que eles não ouvissem? Deus Todo-Poderoso! Não, não! Eles suspeitavam! Eles *sabiam!* Estavam *zombando* do meu horror! Isto pensava eu e ainda penso. Outra coisa qualquer, porém, era melhor que aquela agonia! Qualquer coisa era mais tolerável que aquela irrisão! Não podia suportar por mais tempo aqueles sorrisos hipócritas! Sentia que devia gritar ou morrer, e agora... de novo.... escutai... mais alto... mais alto... mais alto... *mais alto!*

– Vilões! – trovejei – Não finjam mais! Confesso o crime! Arranquem as pranchas! Aqui, Aqui! Ouçam o bater do seu horrendo coração! (p.140-141)

também faz o narrador de “O gato preto” – no fundo é um fraco e sem controle emocional, que sempre acha que as demais personagens o observam e desconfiam dele. Se ele estivesse tão seguro do que fez – como quer demonstrar durante todo o conto – não haveria razão alguma para confessar o crime. Em relação à distinção que Friedman faz entre cena e sumário narrativos, nesse conto, há o predomínio de cenas, pois o narrador descreve passo a passo os procedimentos do assassinato, de forma que o leitor consiga “visualizá-lo”, como em uma cena.

Concluindo, o narrador de “The tell-tale heart” é uma personagem anônima, cuja intenção é convencer o interlocutor, de sua sanidade. Por ser o personagem central, as informações que ele transmite são oriundas de um ponto de vista único e bastante duvidoso. É difícil acreditar que alguém que decida matar uma pessoa amada, para se livrar de seu olho, seja perfeitamente saudável, ainda mais se esse alguém resolve descrever os procedimentos do assassinato com tanto orgulho. Do seu ponto de vista, no entanto, uma vez que não havia nenhum ressentimento de sua parte em relação ao velho, nada mais justo do que livrar-se do único aspecto que lhe amedrontava. Embora ele procure demonstrar uma personagem calma, bondosa e precavida, o bater do coração do velho testa seus limites e denuncia o seu verdadeiro caráter. Trata-se de uma personagem extremamente insegura que narra buscando se auto-afirmar – dizendo, por exemplo, que ficou uma hora inteira parado na escuridão para não acordar o velho, ou que, ao ligar a lanterna, dirigiu a luz diretamente ao olho – e que projeta as suas sensações nos outros: o terror que ele sente teria sido extremo no velho e os sons que ele ouve teriam sido ouvidos pelos vizinhos e pelos policiais. Apesar de querer se demonstrar uma personagem muito segura e poderosa, esse narrador é desprovido de controle emocional. Se no início ele se gaba do trabalho bem feito e da impossibilidade de se descobrir evidências do crime, ao final ele é dominado pela culpa e acaba por se confessar.

Berenice⁵²

O narrador deste conto é Egeu (*Egaeus*), que diz ser oriundo de uma família de visionários, da qual não revela o nome. Berenice e Egeus eram primos e cresceram juntos na mansão em que o narrador nasceu e sua mãe faleceu. Egeus diz que seu local preferido da mansão era a biblioteca – que é, na realidade, o cômodo no qual ele diz ter nascido – onde ele ocupava a maior parte de seu tempo, de forma que as histórias e fantasias contidas nas obras ali presentes acabassem por constituir a sua “realidade” de vida. Os dois crescem de maneiras opostas: ele, pobre de saúde e preso aos estudos; ela, ágil e graciosa, passeava pelas colinas.

Essa vivacidade de Berenice, entretanto, perde-se logo, quando ela adoece e passa a sofrer de ataques epiléticos que muitas vezes terminavam em catalepsia (*trance*), da qual ela acordava subitamente. Depois de falar sobre a enfermidade da prima, Egeus fala sobre a sua própria: uma monomania, isto é, obsessão por uma única idéia ou objeto. Após discorrer longamente sobre as doenças de ambos, o narrador diz que nunca amara Berenice e que ela não era uma “pessoa” para ser admirada, mas sim, para ser analisada. Como ele se lembra de que ela o amava há muito tempo, lhe propôs casamento. Um dia, quando se aproximava o período de suas núpcias, Egeus estava na biblioteca e Berenice surge, ficando parada na porta. Ela estava extremamente magra e pálida, mais semelhante a um vulto do que a um ser humano. Ao contemplar a prima, Egeus nota algo de singular em sua face: seus dentes, excessivamente brancos e brilhantes.

A partir desse momento, a monomania do narrador se manifesta. Egeus fica obcecado pelos dentes de Berenice, só conseguindo pensar neles. Quando ele finalmente acorda de sua meditação, ouve gritos e rumores de pesar e descobre que Berenice havia morrido. Egeus, então, mergulha novamente em sua meditação. Quando acorda, já é meia-noite e ele não se lembra muito bem do que tinha acontecido antes de pegar no sono. Lembrava-se apenas de que estava chegando a hora de sua prima ser sepultada. Ele repara que havia uma caixinha sobre a mesa, mas também não se lembra de tê-la colocado ali.

Nesse momento, um criado entra e lhe fala que o túmulo de Berenice havia sido violado e seu rosto, desfigurado. Ele, então, aponta para as vestes de Egeus, que estavam

⁵² POE, E. A. “Berenice”. In: *Complete tales and poems*. New York. Vintage, 1975, p. 641-648. Tradução realizada por Oscar Mendes em *Contos de terror, de mistério e de morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 13-22.

suas de coágulos de sangue. Depois, pega levemente em suas mãos, nas quais havia marcas de unhas humanas. Por fim, chama-lhe a atenção para existência de uma pá, encostada na parede. Finalmente, o narrador solta as mãos do criado e pega a caixa, que escapa de suas mãos e se quebra, deixando cair os dentes de Berenice.

O conto tem como epígrafe a frase de Ebn Zaiat, *Dicebant mihi, si sepulchrum amicae, curas meas aliquantulum fore levatas* – Meus companheiros me asseguravam que visitando o túmulo de minha amiga conseguiria, em parte, alívio para as minhas tristezas (tradução de Oscar Mendes). A história propriamente dita se inicia com um discurso a respeito da origem da desgraça:

*MISERY is manifold. The wretchedness of earth is multiform. Overreaching the wide horizon as the rainbow, its hues are as various as the hues of that arch – as distinct too, yet as intimately blended. Overreaching the wide horizon as the rainbow! How is it that from beauty I have derived a type of unloveliness? – from the covenant of peace a simile of sorrow? But as, in ethics, evil is a consequence of good, so, in fact, out of joy is sorrow born. Either the memory of past bliss is the anguish of to-day, or the agonies which **are** have their origin in the ecstasies **which might have been**.*⁵³ (p.642, grifos do autor).

De início, as informações são bem vagas. Percebe-se, no entanto, que esse narrador está em conflito consigo mesmo e dizendo que ele é a “imagem do desencanto”, mesmo sendo oriundo de um “exemplo de beleza”. Ele faz várias afirmações sobre a variabilidade da desgraça, ou ainda – considerando-se a obra original – sobre os diferentes tipos de desgraça, sempre afirmando que o mal é consequência do bem. Para ele, a tristeza é consequência da alegria. Ao afirmar o contrário, porém, ele não diz que nossas amarguras provém de alegrias que existiram, mas sim **que poderiam ter existido**. Percebe-se, de modo implícito, a melancolia desse narrador, para o qual a alegria praticamente não existe e, quando existe, leva à tristeza.

Considerando-se a epígrafe e o primeiro parágrafo do conto, pode-se questionar que desgraça é essa, consequência de uma felicidade anterior, vivida pelo narrador, e que tristezas são essas que poderiam ser aliviadas se ele visitasse o túmulo da amiga. Nos parágrafos

⁵³ A DESGRAÇA É VARIADA. O infortúnio da terra é multiforme. Arqueando-se sobre o vasto horizonte como o arco-íris, suas cores são como as deste, variadas, distintas e, contudo, intimamente misturadas. Arqueando-se sobre o vasto horizonte como o arco-íris! Como de um exemplo de beleza, derivei eu uma imagem de desencanto? Da aliança da paz, uma semelhança de tristeza? É que, assim como na ética o mal é uma consequência do bem, da mesma forma, na realidade, da alegria nasce a tristeza. Ou a lembrança da felicidade passada é a angústia de hoje, ou as amarguras que *existem* agora tem suas origens nas alegrias que *podiam ter existido*. (p.13.)

seguintes o narrador se apresenta e fala sobre as tradições de sua família e de suas recordações.

My baptismal name is Egeus; that of my family I will not mention. Yet, there are no towers in the land more time-honored than my gloomy, gray, hereditary halls. Our line has been called a race of visionaries; and in many striking particulars – in the character of the family mansion – in the frescos of the chief saloon – in the tapestries of the dormitories – in the chiseling of some buttresses in the armory – but more especially in the gallery of antique paintings – in the fashion of the library chamber – and, lastly, in the very peculiar nature of the library's contents – there is more than sufficient warrant the belief. The recollections of my earliest years are connected with that chamber, and with its volumes – of which latter I will say no more. Here died my mother. Herein I was born. But it is mere idleness that I had not live before – that soul has no previous existence. You deny it? – let us not argue the matter. Convinced myself, I seek not to convince. There is, however, a remembrance of aerial forms – of a spiritual and meaning eyes – of sounds, musical yet sad; a remembrance which will not be excluded; a memory like a shadow – vague, variable, indefinite, unsteady; and like a shadow, too, in the impossibility of my getting rid of it while the sunlight of my reason shall exist.⁵⁴ (loc.cit.)

Como se pode perceber, esse é um narrador personagem que se identifica como *Egeus* e destaca a tradição da mansão de seus avós, cujas torres cinzentas e melancólicas foram mais honradas ao longo do tempo do que as de qualquer outra. Destaca-se ainda, o fato de *Egeus* ser oriundo de uma raça de visionários. Isso deve ser levado em consideração, tanto pelo fato de um visionário ser alguém que tem ideias originais e que planeja seu futuro de modo inteligente, quanto pela sua tendência ao devaneio e à realização de estranhas experiências. Sabe-se, desde o início, que *Egeus* exalta sua tradição familiar e que se preocupa com seu futuro. No decorrer do conto, poderá ser constada a ocorrência de devaneios na mente do narrador, à medida que os *trances* se manifestam. Assim, deve-se ressaltar que a narração de *Egeus* possibilita a construção do fantástico do conto, em que, como já foi dito, consciente e inconsciente se misturam. *Egeus* apresenta, por tanto, um discurso racionalizado, bastante explicativo, e, no entanto, com elementos que o tornam pouco digno de confiança. Nesse parágrafo, é válido destacar o momento em que ele diz não ter o objetivo de discutir com seu

⁵⁴ Meu nome de batismo é Egeu. O de minha família não revelarei. Contudo não há torres no país mais vetustas do que as salas cinzentas e melancólicas do solar de meus avós. Nossa estirpe tem sido chamada uma raça de visionários. Em muitos pormenores notáveis, no caráter da mansão familiar, nas pinturas do salão principal, nas tapeçarias dos dormitórios, nas cinzeladuras de algumas colunas da sala de armas, porém, mais especialmente, na galeria de quadros antigos, no estilo da biblioteca e, por fim, na natureza muito peculiar dos livros que ela continha, há mais que suficiente prova para justificar aquela denominação.

As recordações de meus primeiros anos estão intimamente ligadas àquela sala e aos seus volumes, dos quais nada mais direi. Ali morreu minha mãe. Ali nasci. Mas é ocioso dizer que não havia vivido antes, que a alma não tenha existência prévia. Vós negais isto. Não discutamos o assunto. Convencido eu mesmo, não procuro convencer os demais. Sinto, porém, uma lembrança de formas aéreas, de olhos espirituais e expressivos, de sons musicais, embora tristes; uma lembrança que não consigo anular; uma reminiscência semelhante a uma sombra, vaga, variável, indefinida, inconstante; e como uma sombra, também, na impossibilidade de livrar-me dela, enquanto a luz de minha razão existir. (p.13-14.)

interlocutor e convencer os demais. Por um lado, essa afirmação pode ser considerada verdadeira ao se comparar o discurso de Egeus ao do narrador de *The tell-tale heart*, que se dirige ao interlocutor de maneira muito mais constante e desesperada desde o início. É necessário, entretanto averiguar até que ponto Egeus realmente não tem interesse em convencer os demais.

A seguir, Egeus fala mais um pouco sobre a biblioteca da mansão e de como era a sua relação com os livros. Com isso, pode-se verificar alguns traços marcantes da personalidade desse narrador.

In that chamber I was born. Thus awakening from the long night of what seemed, but was not, nonentity, at once into the very regions of fairy land – into a place of imagination – into the wild dominions of monastic thought and erudition – it is not singular that I gazed around me with a startled and ardent eye – that I loitered away my boyhood in books, and dissipated my youth in reverie; but it is singular, that as years rolled away, and the noon of manhood found me still in the mansion of my fathers – it is wonderful what a stagnation there fell upon the springs of my life – wonderful how total an inversion took place in the character of my commonest thought. The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the ideas of the land of dreams became, in turn, not the material of my every-day existence, but in every deed that existence utterly and solely itself.⁵⁵ (p.642-643.)

Viu-se, anteriormente, que esse narrador não tem o interesse de provar a ninguém. Agora se sabe que a sua existência está pautada em uma realidade oposta a “nossa”. Como (mais um) narrador personagem, a história será contada segundo as regras da **sua** existência, Conforme ele mesmo disse, porém, não é necessário acreditar nele.

Entre toda essa apresentação do narrador e de suas origens e o próximo parágrafo, há na obra, marcações com o sinal “*”, que separam dois diferentes períodos da vida do narrador. O primeiro foi o da morte da mãe de Egeu e de sua “imersão” nos livros. O próximo é o de seu crescimento ao lado de Berenice.

⁵⁵ Foi naquele quarto que nasci. Emergindo assim da longa noite daquilo que parecia, mas não era, o nada, para logo cair nas verdadeiras regiões da terra das fadas, num palácio fantástico, nos estranhos domínios do pensamento monástico e da erudição, não é de admirar que tenha lançado em torno de mim um olhar ardente e espantado, que tenha consumido minha infância nos livros e dissipado minha juventude em devaneios; mas é estranho que, ao perpassar dos anos e quando o apogeu da maturidade me encontrou ainda na mansão de meus pais, uma maravilhosa inércia tenha tombado sobre as fontes da minha vida, maravilhosa a total inversão que se operou na natureza de meus pensamentos mais comuns. As realidades do mundo me afetavam como visões, enquanto que as loucas idéias da terra dos sonhos tornavam-se, por sua vez, não o estofado de minha existência cotidiana, mas, na realidade, a minha absoluta e única existência. (p. 14.)

*Berenice and I were cousins, and we grew up together in my paternal halls. Yet differently we grew – I, ill of health, and buried in gloom – she, agile, graceful, and overflowing with energy; hers the ramble on the hill-side – mine the studies of the cloister; I, living within my own heart, and addicted body and soul to the most intense and painful meditation – she, roaming carelessly through life, with no thought of the shadows in her path, or the silent flight of the raven-winged hours. Berenice! – I call upon her name – Berenice! – and from the gray ruins of memory a thousand tumultuous recollections are startled at the sound! Ah! vividly is her image before me now, as in the early days of her light-heartedness and joy! Oh, gorgeous yet fantastic beauty! Oh, sylph amid the shrubberies of Arnheim! Oh, Naiad among its fountains! and then – then all is mystery and terror, and a tale which should not be told. Disease – a fatal disease fell like the simoom upon her frame, and, even while I gazed upon her, the spirit of change swept over her, pervading her mind, her habits, and her character, and, in a manner the most subtle and terrible, disturbing even the identity of her person! Alas! the destroyer came and went, and the victim – where is she? I knew her not – or knew her no longer as Berenice!*⁵⁶ (p. 643.)

Nota-se que as duas personagens têm comportamentos extremamente opostos, porém prejudiciais a ambos. O mais importante, aqui, porém, é questionar que *tumultuous recollections* – “tumultuosas recordações” – são essas que Egaeus tem e não revela, ou que história é essa que não deveria ser contada. A partir disso, constata-se que o narrador omite determinadas ocorrências ao narrar. Já que ele não pretende provar a realidade daquilo que narra, não há problema se esconder nada. Pode-se perceber que ele descreve Berenice de acordo com a “sua” realidade, ou seja, comparando a deusas **mitológicas** que, na “nossa” realidade – ou na das outros personagens que vivem ao seu redor – não existem. Mais ao final do parágrafo, fica-se sabendo que algo ocorreu enquanto ele a contemplava. É difícil acreditar, no entanto, que Berenice mude seus hábitos e sua personalidade, simplesmente após ser olhada por ele.

A seguir, Egaeus fala longamente sobre a enfermidade de Berenice e a sua própria.

Among the numerous train of maladies superinduced by that fatal and primary one which effected a revolution of so horrible a kind in the moral and physical being of my cousin, may be mentioned as the most distressing and obstinate in its nature, a species of epilepsy

⁵⁶ Berenice e eu éramos primos e crescemos juntos, no solar paterno. Mas crescemos diferentemente: eu, de má saúde e mergulhado na minha melancolia; ela, ágil, graciosa e exuberante de energia. Para ela, os passeios pelas encostas da colina. Para mim, os estudos do claustro. Eu, encerrado dentro do meu próprio coração e dedicado, de corpo e alma, à mais intensa e penosa meditação. Ela, divagando descuidadosa pela vida, sem pensar em sombras em seu caminho, ou no voo silente das horas de asas lutuosas. Berenice! Quando lhe invoco o nome... Berenice!, das ruínas sombrias da memória repontam milhares de tempestuosas recordações. Ah, bem viva tenho agora a sua imagem diante de mim, como nos velhos dias de sua jovialidade e alegria! Oh, deslumbrante, porém fantástica beleza! Oh, sílfide entre os arbustos de Arnheim! Oh, idéias à beira de suas fontes! E depois... depois tudo é mistério e horror, uma história que não deveria ser contada. Uma doença – uma fatal doença soprou como um sítum sobre seu corpo. E precisamente quando eu a contemplava, o espírito da metamorfose arrojou-se sobre ela, invadindo-lhe a mente, os hábitos e o caráter e, da maneira mais sutil e terrível, perturbando-lhe a própria personalidade! Ai! O destruidor veio e se foi, e a vítima... onde ela está? Não a conhecia... ou não mais a conhecia como Berenice! (p.14-15)

*not unfrequently terminating in **trance** itself – trance very nearly resembling positive dissolution, and from which her manner of recovery was, in most instances, startlingly abrupt. In the mean time, my own disease – for I have been told that I should call it by no other appellation – my own disease, then, grew rapidly upon me, and assumed finally a monomaniac character of a novel and extraordinary form – hourly and momentarily gaining vigor – and at length obtaining over me the most incomprehensible ascendancy. This monomania, if I must so term it, consisted in a morbid irritability of those properties of the mind in metaphysical science termed the **attentive**. It is more than probable that I am not understood; but I fear, indeed, that it is in no manner possible to convey to the mind of the merely general reader, an adequate idea of that nervous intensity of interest with which, in my case, the powers of meditation (not to speak technically) busied and buried themselves, in the contemplation of even the most ordinary objects of the universe. To muse for long unwearied hours with my attention riveted to some frivolous device on the margin, or in the typography of a book; to become absorbed, for the better part of a summer's day, in a quaint shadow falling aslant upon the tapestry, or upon the floor; to lose myself, for an entire night, in watching the steady flame of a lamp, or the embers of a fire; to dream away whole days over the perfume of a flower [...] such were a few of the most common and least pernicious vagaries induced by a condition of the mental faculties, not, indeed, altogether unparalleled, but certainly bidding defiance to any thing like analysis or explanation.⁵⁷ (p.643-644, grifos do autor.)*

Para estudar o trecho acima, é interessante analisar-se o(s) significado(s) da palavra *trance*. Egaeus só se utiliza do termo ao falar da enfermidade de Berenice. Uma das definições de *trance* remete a um estado em que a pessoa parece dormir, mas está consciente do que lhe é dito, como, por exemplo, quando ela é hipnotizada. Essa definição se aplica à Berenice, pois, como Egaeus tenta explicar, ela sofria de uma espécie de epilepsia e em seguida entrava em *trance*, do qual ela acordava abruptamente. Ao se referir a sua própria doença, ele diz que passava longos períodos de tempo com a atenção fixa nos objetos mais comuns e triviais possíveis. O problema é que a segunda definição de *trance* remete a um estado no qual alguém fixa tanto seu pensamento em alguma coisa, que não percebe o que se passa ao seu

⁵⁷ Entre a numerosa série de males acarretados por aquela fatal e primeira doença, que realizou tão horrível revolução no ser moral e físico de minha prima, pode-se mencionar, como o mais aflitivo e o mais obstinado, uma espécie de epilepsia, que não poucas vezes terminava em catalepsia, muito semelhante à morte efetiva e da qual despertava ela, quase sempre, duma maneira assustadoramente subitânea. Entrementes, minha própria doença, aumentava, pois me fora dito que para ela não havia remédio, e assumiu afinal um caráter de monomania, de forma nova e extraordinária que, de hora em hora, de minuto em minuto, crescia em vigor e por fim veio a adquirir sobre mim a mais incompreensível ascendência. Esta monomania, se assim posso chamá-la, consistia numa irritabilidade mórbida daquelas faculdades do espírito que a ciência metafísica denomina “faculdades da atenção”. É mais que provável não me entenderem. Mas temo, deveras, que me seja totalmente impossível transmitir à mente do comum dos leitores uma idéia adequada daquela nervosa *intensidade da atenção* com que, no meu caso, as faculdades meditativas (para evitar linguagem técnica) se aplicava e absorvia na contemplação dos mais vulgares objetos do mundo.

Meditar infatigavelmente longas horas, com a atenção cravada em alguma frase frívola, à margem de um livro ou no seu aspecto tipográfico; ficar absorto, durante a melhor parte dum dia de verão, na contemplação duma sombra extravagante, projetada obliquamente sobre a tapeçaria, ou sobre o soalho; perder uma noite inteira a observar a chama inquieta duma lâmpada, ou as brasas de um fogão; sonhar dias inteiros com o perfume duma flor; [...] tais eram as mais comuns e menos perniciosas aberrações, provocadas pelo estado de minhas faculdades mentais, não, de fato, absolutamente sem exemplo, mas certamente desafiando qualquer espécie de análise ou explicação. (p.15-16)

redor. Era justamente isso que acontecia com Egaeus, que se mantém preso às leituras e meditações de modo tão intenso, que ele não tem noção real do que acontece a sua volta. Uma vez constatado o fato de que Poe escolheu a palavra *trance* por apresentar definições que se aplicam às duas personagens, não se tentará traduzir o termo. Segundo Charles Baudelaire (2003), que traduziu ensaios de Edgar Allan Poe, em se tratando de autores como ele, “é preciso, sobretudo, ater-se ao texto literal. Certas coisas, de outra forma, se tornariam obscuras se tivesse querido parafrasear meu autor em lugar de me ater servilmente ao pé da letra.” (BAUDELAIRE, 2003, p.11.)⁵⁸

Adiante, Egaeus continua a discorrer sobre as características de sua doença, dessa vez afirmando que ela não corresponde à meditação comum. Enquanto nesta,

*... the dreamer, or enthusiastic, being interested by an object, being interested by an object usually **not** frivolous, imperceptibly loses sight of this object in a wilderness of deductions and suggestions issuing there-from, until, at the conclusion of a day dream often replete with luxury, he finds the **incitamentum**, or first cause of his musings, entirely vanished and forgotten.*⁵⁹ (p. 644, grifo do autor.)

na meditação de Egaeus,

*... the primary object was **invariably frivolous**, although assuming, through the medium of my distempered vision, a refracted and unreal importance. Few deductions, if any, were made; and those few pertinaciously returning in upon the original object as a centre. The meditations were **never** pleasurable; and, at the termination of the reverie, the first cause, so far from being out of sight, had attained that supernaturally exaggerated interest which was the prevailing feature of the disease. In a word, the powers of mind more particularly exercised were, with me, as I have said before, the **attentive**, and are, with the day-dreamer, the **speculative**. (loc.cit, grifos do autor.)*

Com esta comparação constata-se que Egaeus tem consciência de que sua maneira de meditar é uma doença. Não se trata de algo prazeroso, mas de uma obsessão constante, já que a causa primeira da meditação retorna ao fim do devaneio, de modo exagerado. Ele admite, até mesmo, que os livros que ele lia contribuía para perturbar a sua doença.

⁵⁸ As referências à Baudelaire são retiradas da obra *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*, São Paulo: Ícone, 2003.

⁵⁹ ... o sonhador ou entusiasta, estando interessado por um objeto, geralmente não trivial, perde, sem o perceber de vista esse objeto, através duma intensidade de deduções e sugestões dele provindas, até que, chegando ao fim daquele sonho acordado, muitas vezes *repletos de voluptuosidade*, descobre estar o *incitamentum*, ou causa primária de suas meditações, inteiramente esvanecido e esquecido. (p.16.)

*My books, at this epoch, if they did not actually serve to irritate the disorder, partook, it will be perceived, largely, in their imaginative and inconsequential nature, of the characteristic qualities of the disorder itself.*⁶⁰ (*loc.cit*)

É importante destacar que Egaeus reconhece-se como um doente e descreve essa doença com detalhes, de modo a conferir-lhe grande ênfase. Embora nesse momento da narrativa ainda não se saiba que recordações terríveis ele tem em relação à Berenice, sabe-se que elas existem. Também se sabe que a realidade do narrador é a fantástica, a dos sonhos e que quando ele mergulha em alguma meditação, perde a consciência do que acontece ao seu redor. A escolha do ponto de vista em primeira pessoa, nesse caso, contribui para que o leitor perceba essa inconsciência do narrador, porque permite que se entre contato com a realidade dele, enquanto tudo que lhe externo permanece oculto. Essa recordação terrível, então, deve estar relacionada a alguma atrocidade que ele tenha cometido quando estava fora de si e preso em suas meditações. Percebe-se, no decorrer dessa longa exposição das características dessa doença, que Egaeus, apesar de ter dito, no início, que não pretende provar nada, nem discutir com o interlocutor, tem extrema necessidade de fazer com que se compreendam suas características. Já foi visto que ele teme que o **leitor comum** não compreenda em que consiste a sua intensidade de atenção, e que, ao explicá-la, ele procura **evitar linguagem técnica**. No próximo parágrafo, ele ainda Egaeus irá, dizer como sua doença se manifesta em relação à Berenice.

*... although, to a careless thinker, it might be a matter beyond doubt, that the alteration produced by her unhappy malady, in the **moral** condition of Berenice, would afford me many objects for the exercise of that intense and abnormal meditation whose nature I have been at some trouble in explaining, yet such was not in any degree the case. In the lucid intervals of my infirmity, her calamity, indeed, gave me pain, and, taking deeply to heart that total wreck of her fair and gentle life, I did not fall to ponder, frequently and bitterly, upon the wonder-working means by which so strange a revolution had been so suddenly brought to pass. But these reflections partook not of the idiosyncrasy of my disease, and were such as would have occurred, under similar circumstances, to the ordinary mass of mankind. True to its own character, my disorder revelled in the less important but more startling changes wrought in the **physical** frame of Berenice – in the singular and most appalling distortion of her personal identity.*⁶¹ (p.645, grifos do autor.)

⁶⁰ Naquela época, os meus livros, se não contribuíram eficazmente para irritar a moléstia, participavam largamente, como é fácil perceber-se, pela natureza imaginativa e inconsequente, das realidades características da própria doença. (*loc.cit.*)

⁶¹ ...embora a um pensador desatento possa parecer fora de dúvida que a alteração produzida pela lastimável moléstia no estado moral de Berenice fornecesse motivos vários para o exercício daquela intensa e anormal meditação, cuja natureza tive dificuldade em explicar, tal não se deu absolutamente. Nos intervalos lúcidos de minha enfermidade, a desgraça que a feria me dava realmente pena, e me afetava fundamente o coração aquela ruína total de sua vida alegre e doce. Por isso não deixava de refletir muitas vezes, com amargura, nas causas prodigiosas que tinham tão subitamente produzido modificação tão estranha. Mas essas reflexões não

Aqui, é sabido que a monomania de Egaeus se manifesta por intermédio de alguma característica física de Berenice. Sua atenção se voltou para mudanças ocorrentes no caráter físico da prima, de modo que, como já foi dito anteriormente, ele não a reconhecesse como Berenice.

No próximo parágrafo, Egaeus diz que Berenice não era alguém para ser amada, mas analisada.

*During the brightest days of her unparalleled beauty, most surely I had never loved her. In the strange anomaly of my existence, feelings with me, **had never been** of the heart, and my passions **always were of the mind**. Through the gray of the early morning – among the trellised shadows of the forest at noonday – and in the silence of my library at night – she had flitted by my eyes, and I had seen her – not as the living and breathing Berenice, but as the Berenice of a dream; not as a being of the earth, earthy, but as the abstraction of such a being; not as a thing to admire, but to analyze; not as an object of love, but as the theme of the most abstruse although desultory speculation. And **now** – now I shuddered in her presence, and grew pale at her approach; yet, bitterly lamenting her fallen and desolate condition, I called to mind that she had loved me long, and, in an evil moment, I spoke to her of marriage. (loc.cit. grifos do autor.⁶²)*

Nesse trecho do conto, revela-se a atitude tomada por Egaeus, consciente de sua doença. Ele diz que nunca amara Berenice, nos seus mais brilhantes dias de beleza impecável. Diz que durante sua existência, seus sentimentos nunca vieram do coração e suas paixões eram sempre da **mente**. Deve-se lembrar de que ele é um intelectual, para o qual a realidade de sua existência corresponde àquela encontrada nos livros. Prova disso é que ele diz que Berenice, para ele, não é um ser da terra, mas dos sonhos, um ser abstrato. Deve-se atentar, agora, para o momento em que ele diz que Berenice não era para ser admirada, mas analisada. Isso leva o leitor a crer que Egaeus tinha interesse em analisar a prima, em usá-la como o objeto de suas meditações e, com esse objetivo, lhe propõe casamento. Para disfarçar suas intenções, ele diz se lembrar de que a prima o amara por muito tempo, o que torna a idéia do pedido de casamento um pouco mais aceitável. Sabe-se que ele é um visionário em dois sentidos. É

participavam da idiosincrasia de minha doença, tais como teriam ocorrido, em idênticas circunstâncias, à massa ordinária dos homens. Fiel a seu próprio caráter, meu desarranjo mental preocupava-se com as menos importantes porém mais chocantes mudanças operadas na constituição *física* de Berenice, na estranha e mais espantosa alteração de sua personalidade. (p.17.)

⁶² Posso afirmar que nunca amara minha prima, durante os dias mais brilhantes de sua incomparável beleza. Na estranha anomalia de minha existência, os sentimentos *nunca me provinham do coração*, e minhas paixões *eram sempre* do espírito. Através do crepúsculo matutino, entre as sombras estriadas da floresta, ao meio-dia, no silêncio de minha biblioteca, à noite, esvoaçara ela diante de meus olhos e eu a contemplara, não como a viva e respirante Berenice, mas como a Berenice de um sonho; não como um ser da terra, um ser carnal, mas como a abstração de tal ser.; não como uma coisa para admirar, mas para ser analisada; não como um objeto para amar, mas como um tema da mais abstrusa, embora inconstante, especulação. E *agora...* agora eu estremecia na sua presença e empalidecia ao vê-la aproximar-se; contudo, lamentando amargamente sua deplorável decadência, lembrei-me de que ela me havia amado muito tempo, e, num momento fatal, falei-lhe em casamento. (loc.cit)

alguém que, reconhecendo a longa tradição honrosa de sua família, se vê na obrigação de cuidar de sua saúde. É também, por outro lado, uma personagem de natureza essencialmente imaginativa, que acredita ter vivido com a mãe em uma vida prévia, e que tem grande interesse em analisar Berenice. Resta descobrir em que ele pensava nos seus momentos de contemplação da prima.

Não se deve esquecer, no entanto da constante ocorrência de mergulhos na mente humana nas obras de Poe, como forma de afirmação da perversidade. O próprio narrador diz que não amava Berenice. Sabendo-se disso, da baixa confiabilidade dos narradores de Poe, bem como do fim a que são levadas personagens – como o velho do olho de abutre, o Sr. Valdemar, Fortunato, a esposa e o gato preto – que se encontram nas mãos desses narradores, é necessário que se desconfie do tipo de análise que Egaeus pretende realizar em Berenice. Em todos esses contos, com o já foi dito, o narrador busca demonstrar preocupação, cautela, compaixão ou bondade diante da vítima, antes de revelar sua morte. Em “Berenice”, contrariamente ao que ocorre em “O coração denunciador”, Egaeus enfatiza sua consciência em relação ao fato de que sua monomania é uma doença. Deve-se ressaltar, no entanto, que a revelação dessa consciência pode ser nada mais do que um pretexto para se isentar da culpa pela morte de Berenice.

Ao se aproximarem as núpcias dos primos, Egaeus está na biblioteca e Berenice aparece, ficando parada a sua frente. Egaeus, então, descreve sua sensação ao contemplá-la.

Was it my own excited imagination – or the misty influence of the atmosphere – or the uncertain twilight of the chamber – or the gray draperies which fell around her figure – that caused in it so vacillating and indistinct an outline? I could not tell. She spoke no word; and I – not for worlds could I have uttered a syllable. An icy chill ran through my frame; a sense of insufferable anxiety oppressed me; a consuming curiosity pervaded my soul; and, sinking back upon the chair, I remained for some time breathless and motionless, with my eyes riveted upon her person. Alas! its emaciation was excessive, and not one vestige of the former being, lurked in any single line of the contour. My burning glances at length fell upon the face.⁶³ (p. 645-646.)

Nesse momento tem-se o começo do primeiro *trance* de Egaeus. Quando ele vê Berenice, já não tem certeza sobre o que está acontecendo com ele. Seja pela influência daquele clima, ou

⁶³ Foi minha imaginação excitada, ou a nevoenta influência da atmosfera, ou do crepúsculo impreciso do aposento, ou as cinéreas roupagens que lhe caíam em torno do corpo, que lhe deu aquele contorno indeciso e trêmulo? Não sei dizê-lo. Ela não disse uma palavra e eu por forma alguma podia emitir uma só sílaba. Um gélido calafrio correu-me pelo corpo, uma sensação de intolerável ansiedade me oprimia, uma curiosidade devoradora invadiu-me a alma e, recostando-me na cadeira, permaneci por algum tempo imóvel e sem respirar, com os olhos fixos no seu vulto. Ai! Sua magreza era excessiva e nenhum vestígio da criatura de outrora se vislumbrava numa linha sequer de suas formas. O meu olhar ardente pousou-se afinal sobre seu rosto. (p.18)

pela imaginação excitada de Egeus, ele enxergou Berenice com contornos imprecisos e vacilantes. Constata-se, a seguir, a característica da enfermidade descrita por ele. Tomado por calafrios e por grandes ansiedade e **curiosidade**, Egeus finalmente **fixa** os olhos em Berenice. É necessário atentar para o fato de que Poe escreve *Its emaciation was excessive...* (grifo nosso) Em inglês, pronome possessivo *its*, se aplica ao sujeito neutro, que designa coisas e animais. Assim, a personagem Berenice, como o próprio narrador disse antes, não é a representação do ser carnal, mas transcendental.

O ápice da meditação, no entanto, é relatado no parágrafo seguinte, quando ocorre a fixação no narrador por um aspecto “trivial” do físico de Berenice, característica principal da doença de Egeus.

*The forehead was high, and very pale, and singularly placid; and the once jetty hair fell partially over it, and overshadowed the hollow temples with innumerable ringlets, now of a vivid yellow, and Jarring discordantly, in their fantastic character, with the reigning melancholy of the countenance. The eyes were lifeless, and lustreless, and seemingly pupilless, and I shrank involuntarily from their glassy stare to the contemplation of the thin and shrunken lips. They parted; and in a smile of peculiar meaning, **the teeth** of the changed Berenice disclosed themselves slowly to my view. Would to God that I had never beheld them, or that, having done so, I had died!⁶⁴ (p. 646, grifo do autor.)*

Constata-se aqui, que o aspecto “trivial”, objeto das meditações de Egeus, presente no físico de Berenice são os dentes. O que ainda resta saber é por que motivo ele deseja nunca tê-los visto e, mais ainda, porque ele diz preferir ter morrido após isto. Considerando o relato de Egeus sobre sua doença, sabe-se que, a partir daquele momento, ele passaria por um longo período concentrado nos dentes de Berenice. Não se deve esquecer, porém, da “inversão” que os livros provocaram em sua realidade de vida. Antes do parágrafo seguinte, há, novamente uma marcação com o sinal “*”. Dessa vez, o que se pretende sinalizar é que existe um período entre o início e o fim da meditação de Egeus, sobre o qual ele não fala nada. Esse período seria o momento em que ele entra em *trance*, momento este não relatado por ele naquela exposição sobre **sua** doença, mas **reconhecido apenas em Berenice**. Como já foi dito anteriormente, a escolha do narrador em primeira pessoa limita a visão dessa personagem e possibilita que toda a realidade externa a ele seja omitida, de forma que os seus momentos de

⁶⁴ A fronte era alta e muito pálida, e de uma placidez singular. O cabelo, outrora negro, de azeviche, caía-lhe parcialmente sobre a testa, e sombreava as fontes escovadas com numerosos anéis, agora dum amarelo vivo, em chocante discordância, pelo seu caráter fantástico, com a melancolia que lhe dominava o rosto. Os olhos, sem vida e sem brilho, pareciam estar desprovidos de pupilas. Desviei involuntariamente a vista daquele olhar vítreo para olhar-lhe os lábios delgados e contraídos. Entreabriam-se e, num sorriso bem significativo, os **dentes** da Berenice transformada se foram lentamente mostrando. Prouvera a Deus que eu nunca os tivesse visto, ou que, tendo-os visto, tivesse morrido! (*loc.cit*)

perda de consciência dessa realidade façam sentido. A interferência de outras personagens só ocorre nos momentos em que ele acorda e não se lembra exatamente o que fez nesse intervalo de tempo. Já que ele não fala nada sobre o que aconteceu naquele momento e diz preferir ter morrido sem ter visto os dentes, pode-se imaginar que essa meditação tenha levado Egaeus a fazer algo muito ruim, de que ele se arrepende, mas não se lembra de ter feito. Ao se seguir esse raciocínio, torna-se compreensível o fato de Egaeus querer que todos entendam as características de sua monomania. Ainda não se sabe exatamente o que ele fez nesse período de meditação; mas o que quer que tenha sido torna-se justificável pelo modo como ele descreve essa doença que o deixava fora de si.

É válido mencionar aqui o conto *Ligeia* (1838), publicado três anos após *Berenice* (1835), em que Poe também trabalha com o tema da memória falha para reforçar a não confiabilidade do narrador. Nele, o narrador (anônimo) inicia sua história dizendo *I cannot, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with Lady Ligeia.*⁶⁵ (p.654.) Ao descrever o caráter de Ligeia – o que ele consegue lembrar – compara a beleza de seu rosto à radiância do sonho de ópio, o qual, como já foi dito, aparece em “A queda da Casa de Usher”, publicado no ano seguinte. Ainda sobre Ligeia – de maneira muito simplificada, já que este é apenas um exemplo – o narrador conta que após a morte dela, que tinha olhos negros, ele casou-se com Lady Rowena Trevanion, de olhos azuis. Com um mês de casamento, o narrador diz que a detestava com um ódio mais pertencente ao demônio do que a um ser humano. Em dado momento, Rowena é acometida por um mal crônico, que a inquietava durante a noite. Ela dizia ouvir sons e perceber movimentos pelo quarto, que o narrador não era capaz de notar. Quando Rowena estava prestes a desmaiar, o narrador se apressa em buscar um vinho leve, que teria sido receitado pelos médicos. No caminho, sente algo palpável e sombrio passar por ele, mas não conta nada a Rowena, pois ele mesmo admite estar sob efeito de grande dose de ópio, o que mais uma vez reforça o quão ele é pouco digno de confiança. Nos momentos finais do conto, Rowena tem seu momento de luta entre a vida e a morte – de modo semelhante a Lady Madeline Usher e à própria Berenice, porém com uma descrição mais clara da alternância entre o rubor e a palidez da face – até que finalmente morre. Depois disso, o narrador volta a falar de seu confuso estado mental e, quando olha para Lady Rowena pela última vez, enxerga Lady Ligeia.

Ao se considerar o desfecho do conto e seu momento inicial, pode-se deduzir que Ligeia e Rowena sejam uma única personagem que desperta no narrador, ao mesmo tempo, os

⁶⁵ Juro pela minha alma que não consigo me lembrar de como, quando, ou mesmo onde, precisamente, conheci Lady Ligeia. (tradução nossa.)

sentimentos de amor e ódio, tal como ocorre em “O coração denunciador”. De início criação de duas personagens, bem como a oposição entre as duas, faz com que o leitor não perceba se tratar de uma personagem única. À medida que o narrador admite sua confusão mental, torna-se evidente o fato de que ele é mais um narrador pouco digno de confiança. Associando-se o conto “Ligeia” ao Berenice, pode-se mencionar dois temas importantes que reforçam a baixa credibilidade desses narradores: o da memória falha e o da própria doença. Em “Ligeia”, o narrador não esclarece em que consistem as doenças de Ligeia e Rowena. O fato de o narrador dizer que não se lembra de como conheceu e se apaixonou por ela pode ser uma forma de esconder seu ódio. Em “Berenice”, a tentativa de esclarecimento sobre a monomania e as meditações que levam ao *trance* pode ser um modo de tentar omitir atos de perversidade.

No próximo parágrafo, então, tem-se Egaeus acordando do *trance*.

*The shutting of a door disturbed me, and looking up, I found that my cousin had departed from the chamber. But from the disordered chamber of my brain, had not, alas! departed, and would not be driven away, the white and ghastly **spectrum** of the teeth. Not a speck on their surface – not a shade on their enamel – not an indenture in their edges – but what that period of her smile had sufficed to brand in upon my memory. I saw them **now** even more unequivocally than I beheld them **then**. The teeth! – the teeth! – they were here, and there, and everywhere, and visibly and palpably before me; long, narrow, and excessively white, with the pale lips writhing about them, as in the very moment of their first terrible development. Then came the full fury of my **monomania**, and I struggled in vain against its strange and irresistible influence. In the multiplied objects of the external world I had no thoughts but for the teeth. For these I longed with a frenzied desire. All other matters and all different interests became absorbed in their single contemplation. They – they alone were present to the mental eye, and they, in their sole individuality, became the essence of my mental life.⁶⁶ (p.646 grifos do autor.)*

Tudo o que Egaeus relata nesse trecho do conto corresponde ao que ele, anteriormente, mencionou ao descrever as características de sua doença. O interesse pelos dentes de Berenice realmente se tornou ainda mais intenso depois que Egaeus acordou e, afinal, se tornou “a

⁶⁶ O batido duma porta me assustou e, erguendo a vista, vi que minha prima havia saído do aposento. Mas no aposento desordenado do meu cérebro não havia saído, ai de mim!, e não queria sair o *espectro* branco de seus dentes lívidos. Nem uma mancha se via em sua superfície, nem uma pinta no esmalte, nem uma falha nas suas pontas, que aquele breve tempo de seu sorriso não houvesse gravado na minha memória. Via-os *agora*, mesmo mais distintamente do que os vira *antes*. Os dentes!... Os dentes! Estavam aqui e ali e por toda parte, visíveis, palpáveis diante de mim!. Compridos, estreitos e excessivamente brancos, com os pálidos lábios contraídos sobre eles, como no instante mesmo do seu primeiro e terrível crescimento. Então desencadeou-se a plena fúria de minha *monomania* e em vão lutei contra sua estranha e irresistível influência. Nos múltiplos objetos do mundo exterior, só pensava naqueles dentes. Queria-os com frenético desejo. Todos os assuntos e todos os interesses diversos foram absurdos por aquela exclusiva contemplação. Eles... somente eles estavam presentes aos olhos de meu espírito, e eles, na sua única individualidade, se tornaram a essência de minha vida mental. (p.18-19)

essência de sua vida mental”. Mais adiante, porém ainda no mesmo parágrafo, Egaeus faz reflexões sobre os dentes da prima.

*I held them in every light. I turned them in every attitude. I surveyed their characteristics. I dwelt upon their peculiarities. I pondered upon their conformation. I mused upon the alteration in their nature. I shuddered as I assigned to them, in imagination, a sensitive and sentient power, and, even when unassisted by the lips, a capability of moral expression. Of Mademoiselle Salle it has been well said: "**Que tous ses pas étaient des sentiments,**" and of Berenice I more seriously believed **que toutes ses dents étaient des idées. Des idées!** – ah here was the idiotic thought that destroyed me! **Des idées!**⁶⁷ – ah **therefore** it was that I coveted them so madly! I felt that their possession could alone ever restore me to peace, in giving me back to reason.⁶⁸ (p.646-647, grifos do autor.)*

Nesse trecho, fica claro, inicialmente, que Egaeus utiliza os dentes de Berenice como objeto de análise. Ele os estuda sob todos os aspectos. O principal deles está ligado ao desejo de transcendência de Egaeus, já que os dentes de Berenice, para ele, eram ideias. Constatase, pois, que, além de seus livros, os dentes da prima também funcionam como um canal para o mundo das idéias, o plano da intelectualidade.

No próximo parágrafo, são marcados o isolamento de Egaeus e sua obsessão pelos dentes de Berenice.

*And the evening closed in upon me thus – and then the darkness came, and tarried, and went – and the day again dawned – and the mists of a second night were now gathering around – and still I sat motionless in that solitary room – and still I sat buried in meditation, and still the **phantasma** of the teeth maintained its terrible ascendancy, as, with the most vivid hideous distinctness, it floated about amid the changing lights and shadows of the chamber. At length there broke in upon my dreams a cry as of horror and dismay; and thereunto, after a pause, succeeded the sound of troubled voices, intermingled with many low moanings of sorrow or of pain. I arose from my seat, and throwing open one of the doors of the library, saw standing out in the antechamber a servant maiden, all in tears, who told me that Berenice was – no more! She had been seized with epilepsy in the early morning, and now, at the closing in of the night, the grave was ready for its tenant, and all the preparations for the burial were completed.⁶⁹ (p.647, grifos do autor.)*

⁶⁷ Traduzido por Mendes como “todos os seus passos eram sentimentos... Todos os seus dentes eram ideias. Idéias!

⁶⁸ Via-os sobre todos os aspectos. Revolvia-os em todas as direções. Observava-lhes as características. Detinha-me em todas as suas peculiaridades. Meditava em sua conformação. Refletia na alteração de sua natureza. Estremecia ao atribuir-lhes, em imaginação, faculdades de sentimento e de sensação, e mesmo quando desprovidos dos lábios, capacidade de expressão moral. Dizia-se, com razão, de Mademoiselle Sallé que: *tous se pas étaient des sentiments*, e de Berenice que: *tous ses pas étaient des idées. Des idées!*⁶⁸ Ah, esse foi o pensamento absurdo que me destruiu! *Des idées!* Ah, essa era a razão pela qual eu os cobiçava tão loucamente! Sentia que somente a posse deles me poderia restituir a paz para sempre, fazendo-me voltar à razão. (p.19)

⁶⁹ E assim cerrou-se a noite em torno de mim. Vieram as trevas, demoraram-se foram embora. E o dia raiou mais uma vez. E os nevoeiros de uma segunda noite de novo se adensaram em torno de mim. E ainda sentado estava, imóvel, naquele quarto solitário, ainda mergulhado em minha meditação, ainda com o *fantasma* dos dentes

Constata-se aqui, que Egaeus havia passado por um *trance*. Como já foi dito anteriormente, Egaeus só reconhece esse *trance* como um estado decorrente dos ataques epiléticos de Berenice; mas há aquela segunda definição, que se aplica perfeitamente ao narrador. Ele passou dois dias e duas noites pensando tão fixamente nos dentes de Berenice, que nem se deu conta de que ela havia morrido e de que sua família já tinha providenciado todos os preparativos para o enterro. Só ficou sabendo disso depois que a criada lhe contou.

Entre o parágrafo analisado acima e o próximo, há mais uma marcação com asteriscos, que marcam um período em que o narrador, aparentemente, teria dormido, ou, o que é mais provável, teria passado por mais um *trance*. O próximo parágrafo, então, apresenta o momento em que Egaeus acorda.⁷⁰

*I found myself sitting in the library, and again sitting there alone. It seemed to me that I had newly awakened from a confused and exciting dream. I knew that it was now midnight, and I was well aware, that since the setting of the sun, Berenice had been interred. But of that dreary period which intervened I had no positive, at least no definite, comprehension. Yet its memory was replete with horror – horror more horrible from being vague, and terror more terrible from ambiguity. It was a fearful page in the record my existence, written all over with dim, and hideous, and unintelligible recollections. I strived to decipher them, but in vain; while ever and anon, like the spirit of a departed sound, the shrill and piercing shriek of a female voice seemed to be ringing in my ears. I had done a deed – what was it? I asked myself the question aloud, and the whispering echoes of the chamber answered me – " **What was it?** "⁷¹ (loc.cit., grifo do autor.)*

mantendo sua terrível ascendência sobre mim, a flutuar, com a mais viva e hedionda nitidez, entre as luzes mutáveis e as sombras do aposento. Afinal, explodiu em meio de meus sonhos um grito de horror e consternação, ao qual se seguiu, depois de uma pausa, o som de vozes aflitas, entremeadas de surdos lamentos de tristeza e pesar. Levantei-me e, encarando uma das portas da biblioteca, vi, de pé, na antecâmara, uma criada, toda em lágrimas, que me disse que Berenice havia... morrido! Sofrera um ataque epilético pela manhã e agora, ao cair da noite, a cova estava pronta para receber um morador e todos os preparativos do enterro terminados. (p.19-20)

⁷⁰ Na tradução de Mendes, é apresentado um momento em que Egaeus visita o túmulo de Berenice, tendo visto um dedo de sua mão se mexer. Originalmente, porém, não há nenhuma menção explícita a isso. Foram visitados sites especializados em Edgar Allan Poe, e o texto lá apresentado corresponde ao da coletânea de contos utilizada para as análises.

⁷¹ Achei-me de novo sentado na biblioteca, e de novo ali estava só. Parecia-me que havia pouco despertara de um sonho confuso e agitado. Sabia que era então meia-noite e bem ciente estava de que, desde o pôr-do-sol, Berenice tinha sido enterrada. Mas, durante esse tétrico intervalo, eu não tinha qualquer percepção positiva, ou pelo menos definida. Sua recordação, porém, estava repleta de horror, horror mais horrível porque vindo do impreciso, terror mais terrível porque saído da ambigüidade. Era uma página espantosa do registro de minha existência, toda escrita com sombra e com medonhas e ininteligíveis recordações. Tentava decifrá-la, mas em vão; e de vez em quando, com o espírito de um som evadido, parecia-me retinir nos ouvidos o grito agudo e lancinante de uma voz de mulher. Eu fizera alguma coisa; que era, porém? Fazia a mim mesmo tal pergunta, em voz alta, e os ecos do aposento me respondiam: *Que era?* (p.21.)

Percebe-se que o narrador, embora tenha dito que não tem a intenção de convencer os demais, procura transmitir ao leitor a certeza de que ele tem uma doença, uma monomania que o leva a se fixar nos dentes de Berenice. Sabe-se, também, que, em suas meditações, Egaeus se transporta para o plano das ideias, dos sonhos, o que corresponde a uma inversão da realidade de vida dele em relação às outras personagens. Tudo isso foi revelado por ele antes mesmo que ele falasse sobre a relação entre ele e a prima. O que começa a ser revelado agora, é que essa meditação leva o narrador a fazer coisas das quais ele só consegue ter lembranças muito vagas. Assim, ele sabe que fez alguma coisa, mas não sabe o quê.

Levando-se em conta o fato de os narradores criados por Poe serem pouco dignos de confiança, deve-se questionar por que razão ele, inicialmente, ao explicar em que consiste a doença, concentra-se muito mais na monomania do que na perda de sua memória. Essa questão só começa a ser explorada no momento em que ele diz preferir ter morrido em vez de ter visto os dentes de Berenice, quando menciona as “tumultuosas recordações” que eles lhe transmitem. Embora ele reconheça que os livros e os dentes de Berenice provocam uma “inversão” na sua realidade de vida em relação aos demais (personagens e interlocutor), essa inversão está mais associada ao *trance* – que, aliás, também não é reconhecido como sintoma da sua monomania, mas da epilepsia de Berenice – do que a possíveis lapsos de memória. Da maneira como a doença foi exposta, entende-se que o narrador tenha se mantido enclausurado na biblioteca, a meditar, sem abandonar o aposento para nenhum fim. Nota-se, portanto, que na realidade, se as falhas de memória fossem um sintoma da doença, teriam sido exploradas de maneira tão minuciosa quanto foi a monomania. Começa-se a perceber, então, que o fato de Egaeus dizer que não se lembra de determinados acontecimentos nada mais é do que uma forma desesperada de tentar omitir o que ele fez ou o que aconteceu.

No próximo parágrafo há mais um evento que o narrador diz não saber como aconteceu: o aparecimento da caixinha sobre a mesa da biblioteca.

*On the table beside me burned a lamp, and near it lay a little box. It was of no remarkable character, and I had seen it frequently before, for it was the property of the family physician; but how came it **there**, upon my table, and why did I shudder in regarding it? These things were in no manner to be accounted for, and my eyes at length dropped to the open pages of a book, and to a sentence underscored therein. The words were the singular but simple ones of the poet Ebn Zaiat: – “**Dicebant mihi sodales si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas.**” Why, then, as perused them, did the*

*hairs of my head erect themselves on end, and the blood of my body become congealed within my veins?*⁷² (p.647-648, grifos do autor.)

Se em um primeiro momento ele apenas afirma que fez alguma coisa, mas sabe o quê, agora, à medida que os indícios de que algo foi feito começam aparecer, ele começa a ter reações físicas que demonstram medo, como tremer, ficar com os cabelos arrepiados o sentir sangue gelar em suas veias. Essa reação é semelhante ao do narrador de “O coração denunciador”. Ele, por sua vez, se diferencia de Egaeus, tanto por querer provar ser saudável e discutir com seu interlocutor a respeito disso, quanto, por detalhar, dia a dia, os procedimentos de seu crime. Nesse momento do conto, ainda não se tem a revelação do que aconteceu, mas já há indícios de que Egaeus tenha feito alguma coisa além de meditar na biblioteca. O primeiro deles é o aparecimento da caixinha sobre a mesa e o segundo é o seu arrebatamento no instante em que lê a frase de Ebn Zaiat – correspondente à epígrafe do conto – que o deixou com os cabelos em pé e com a sensação de que seu sangue iria congelar. Ao se associar tudo o que foi revelado até agora, pode-se intuir que Egaeus tenha visitado o túmulo da prima, arrancado seus dentes, colocado na caixinha e os levado à biblioteca para meditar sobre eles.

Chega-se, agora aos dois parágrafos finais da obra. Um criado bate na porta de Egaeus:

*There came a light tap at the library door – and, pale as the tenant of a tomb, a menial entered upon tiptoe. His looks were wild with terror, and he spoke to me in a voice tremulous, husky, and very low. What said he? – some broken sentences I heard. He told of a wild cry disturbing the silence of the night – of the gathering together of the household – of a search in the direction of the sound; and then his tones grew thrillingly distinct as he whispered me of a violated grave – of a disfigured body enshrouded, yet still breathing – still palpitating – still alive!*⁷³ (p.648, grifo do autor.)

Nesse trecho, pode-se notar que nesse momento ainda não se sabe ao certo se Egaeus teria violado o túmulo de Berenice e, além disso, encoberto o corpo para que ninguém visse ou entendesse o que foi feito. De qualquer forma, é de se estranhar que o barulho tenha

⁷² Sobre a mesa, ao meu lado, ardia uma lâmpada e perto dela estava uma caixinha. Não era de forma digna de nota e eu frequentemente a vira antes. Pois pertencia ao médico da família; mas, como viera ter *ali*, sobre minha mesa, e por que estremeceia eu ao contemplá-la? Não valia a pena importar-me com tais coisas e meus olhos por fim caíram sobre as páginas abertas de um livro, sobre uma sentença nelas sublinhada. Eram as palavras singulares, porém simples do poeta Ebn Zaiat: *Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas*. Por que, então, ao lê-las, os cabelos de minha cabeça se eriçavam até a ponta, e o sangue de meu corpo se congelou nas veias? (*loc.cit*)

⁷³ Uma leve pancada soou na porta da biblioteca. E, pálido como um habitante de um sepulcro, um criado entrou, na ponta dos pés. Sua fisionomia estava transtornada de valor e ele me falou numa voz trêmula, rouca e muito baixa. Que disse? Ouvi frases trucadas. Falou-me de um grito selvagem que perturbara o silêncio da noite... todos em casa se reuniram... saíram procurando em direção ao som. E depois sua voz se tornou penetrantemente distinta ao falar-me de um túmulo violado... de um corpo desfigurado, desamortalhado, mas que ainda respirava, ainda palpitava, ainda *vivia!* (*loc.cit*)

perturbado o silêncio da noite de modo que toda a família se reunisse menos Egaeus. No último parágrafo, o criado aponta para Egaeus ao descobrir indícios de que ele seria o violador do túmulo.

He pointed to my garments; they were muddy and clotted with gore. I spoke not, and he took me gently by the hand: it was indented with the impress of human nails. He directed my attention to some object against the wall. I looked at it for some minutes: it was a spade. With a shriek I bounded to the table, and grasped the box that lay upon it. But I could not force it open; and, in my tremor, it slipped from my hands, and fell heavily, and burst into pieces; and from it, with a rattling sound, there rolled out some instruments of dental surgery, intermingled with thirty-two small, white, and ivory-looking substances that were scattered to and fro about the floor⁷⁴. (loc.cit)

Nesse parágrafo, embora não haja diálogos e o criado não acuse verbalmente Egaeus, nota-se que ele aponta para todas as evidências de que ele seria o violador do túmulo. O narrador, por sua vez, nem tenta se defender, pois ele sabe que fez alguma coisa da qual não se lembra. Dessa forma, não é exatamente o que o narrador diz que confere mistério ao conto, mas o que ele não diz. Isso porque, apesar de ser o narrador da história, a narrativa não se interrompe quando ele para de narrar. Sempre que ele entra em *trance*, é interrompido por algum habitante da casa, que o acorda e faz com que ele tome consciência, não de sua realidade de sonhos e imaginações, mas da realidade “pura”, vivida pela família e criados da casada.

Agora que toda a história já foi contada, torna-se mais fácil pensar nas intenções que Egaeus ao narrá-la. Acabou-se de ver que todas as evidências apontam para ele como responsável pela violação do túmulo, desfiguração do corpo e morte de Berenice, já que ela ainda estava viva quando a violação do túmulo foi descoberta. Já se sabia, também, que embora ele diga não se lembra do que fez, tem consciência de que fez algo e, por isso, apenas narra as consequências disso, sem se defender. Entende-se, com isso, que no início do conto ele tenha tentado demonstrar a vergonha que tinha de si mesmo, por ser alguém que, vindo de uma família tradicional, de visionários, “um exemplo de beleza”, ele era “a imagem do desencanto”. Uma vez que as evidências do crime não foram contestadas por Egaeus, conclui-se que ele é consciente de que destruiu a honra da família. Logo, entende-se o porquê de

⁷⁴ Apontou para minhas roupas; estavam sujas de coágulos de sangue. Eu nada falava e ele pegou-me levemente na mão; gravavam-se nela os sinais de unhas humanas. Chamou-me a atenção para certo objeto encostado à parede: era uma pá. Com um grito, saltei para a mesa e agarrei a caixa que nela se achava. Mas não pude arrombá-la; e, no meu tremor, ela deslizou de minhas mãos e caiu com força, quebrando-se em pedaços. E dela, com um som tinlitante, rolaram vários instrumentos de cirurgia dentária, de mistura com trinta e duas coisas brancas. Pequenas, como que de marfim, que se espalharam por todo o assoalho. (p.21-22.)

Egaeus dizer que revelaria apenas o nome de batismo. Com isso, contata-se que Poe coloca em prática sua máxima que diz:

*Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its **dénouement** before anything be attempted with the pen. It is only with the **dénouement** constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention.*⁷⁵

Se Poe se preocupa em pensar no desenlace antes de começar a história – qualquer que seja –, é possível concluir que ele tenha pensado, primeiramente, na morte de Berenice por esse narrador que, mergulhado em meditações, entra em *trances*, ou seja, perde a noção da realidade a sua volta. A partir desse desfecho, Poe passa a pensar nas suas relações de causa e consequência. Então, levanta elementos como o sentimento de culpa por ter destruído a tradição honrosa da família, a necessidade de se justificar – explicando detalhes da doença, do modo mais simples possível, para que não sobrem dúvidas de que ele é um **doente**, que estava **fora de si** quando cometeu matou Berenice, e até a relação entre o seu crime inconsciente e a morte da mãe durante o trabalho de parto de Egeus, momento em que ele, obviamente, não tinha consciência do mundo a sua volta.

Entende-se, também, que ele procurava enfatizar duas coisas. A primeira é a sua intelectualidade avançada, que seria algo hereditário e digno de orgulho; a segunda é a doença. Tanto a monomania, quanto a necessidade de transcender ao plano das ideias, ocupado pela mãe morta, são conscientemente afirmadas e explicadas por Egeus, que não tem a menor intenção de provocar discussões entre ele e o leitor. Ele sabe que é doente, e, conforme demonstra saber que fez algo terrível embora não saiba o quê. Sua intenção ao narrar não é provar sua sanidade, nem inocência, mas sim afirmar sua doença e tentar amenizar sua culpa. Ao falar da monomania, há toda uma explicação sobre essa contemplação de “objetos triviais”, e os dentes de Berenice não são os primeiros objetos mencionados. Deve-se, então pensar na obsessão pelos dentes da prima – e todas as consequências dela – como uma doença, algo que ele foi incapaz de controlar e de que se envergonha.

⁷⁵ Nada é mais claro do que o fato de que todo enredo, digno de nome, deve ser elaborado para o seu desenlace, antes que se tente qualquer coisa com a pena. É apenas com o desenlace constantemente em vista, que se pode conferir ao enredo o seu indispensável ar de consequência ou causalidade, de modo que os incidentes, e especialmente o tom em todos os pontos, tendam ao desenvolvimento de sua intenção. (POE, E.A. “The philosophy of composition”. Disponível em < <http://www.vahidnab.com/philocompo.pdf> > Acesso em 14 mai. 2010, tradução nossa.)

Egaeus é, conforme se pode concluir, uma personagem angustiada por ter nascido no momento de morte da mãe, que procura, por meio do isolamento e da meditação em sua biblioteca, transcender a sua vida prévia, ao plano no qual ele diz ter vivido com a mãe. A tradição de sua família é longa e honrada por muitos anos, mas ele diz que não revelaria seu nome. Ao narrar a história, ele se mostra consciente de que sofre de uma monomania, que provocou uma obsessão pelos dentes de Berenice, os quais também representam um canal para a transcendência, já que sua prima não é a representação de um ser carnal, mas um ser de sonhos, cujos dentes eram idéias. Apesar de o narrador saber que suas meditações fazem com que ele perca a consciência de sua realidade terrena, quando ele acorda, tem a sensação de ter feito coisas das quais não se lembra. A frase em seu livro, correspondente a epígrafe do conto, causou-lhe tremores porque ele realmente pensou que suas tristezas seriam amenizadas se ele visitasse o túmulo da prima. O grande problema é que Berenice ainda estava viva quando o túmulo foi violado e os dentes dela arrancados. Egaeus tem consciência de que destruiu a honra de sua família e, por isso, nem revela seu nome. O que ele quer é deixar claro o reconhecimento de sua tradição familiar e do fato de que ele era um doente, um obsessivo que jamais faria o que fez se tivesse consciência de seus atos.

Conclusão

A obra de Edgar Allan Poe proporciona profundos mergulhos na alma humana. Verifica-se que Poe busca (e alcança, ao nosso modo de ver) a perfeição em relação a o que se propõe com relação à produção de obras que provoquem um efeito em seus leitores. A escolha do ponto de vista em primeira pessoa diminui a distância entre o leitor e a história e implica na criação de narradores personagens limitados ao seu mundo, ao seu modo de ver as coisas. O leitor não se depara com um narrador onisciente que conheça, defina, ou avalie o caráter de suas personagens; encontra-se com a própria personagem e tem a possibilidade de acompanhá-la e verificar o que se passa em sua mente, em sua alma. Essa limitação de visão, por sua vez, permite que o leitor constate várias contradições desses personagens, principalmente entre seu discurso e seu comportamento, ou melhor, entre aquilo que se propõem a fazer e aquilo que a situação lhes permite.

O narrador de “A queda da Casa de Usher”, ao visitar o “amigo” Roderick com a intenção de lhe aliar aflições provocadas por uma aflição nervosa, se propõe a passar semanas em uma mansão fúnebre e é conduzido por Roderick Usher a participar de suas atividades habituais. Apesar de toda angústia que o ambiente da mansão lhe provocava e da inutilidade de suas tentativas em ajudar Roderick, o narrador permanece na casa até as últimas consequências. Em “O coração denunciador”, a personagem tenta negar sua loucura afirmando o cuidado e perfeição que teve ao matar o velho de quem cuidava. Embora afirme que amava o velho e de tentar manter a calma ao contar a história, o narrador tem seus limites testados quando sua acuidade da audição se manifesta e faz com que ele ouça o bater do coração do morto. Cada vez mais, a serenidade do narrador cede lugar a sua fúria. Em “Berenice”, apesar do apelo à atenção do leitor ser apresentado de modo bem mais sutil do que em “O coração denunciador”, verifica-se que essa necessidade de convencer os demais, negada por ele, está implícita na sua longa explanação sobre a doença e sobre a tradição honrosa de sua família. Egaeus tenta amenizar sua culpa demonstrando que reconhece que sua atitude destruiu essa honra.

Essas contradições podem surgir quando a personagem se encontra em estado onírico, seja ele provocado pelo ópio – como em “A queda da Casa de Usher” e em “Ligeia”, – seja por meditações decorrentes de uma monomania, como em “Berenice” e em “O coração denunciador”, embora neste o narrador não reconheça sua obsessão pelo olho do velho como doença. Podem, ainda, surgir da necessidade extrema que os narradores têm de negar sua

loucura e/ou perversidade e afirmar, repetidamente, sua bondade, perfeição e cautela com que realizam o ato perverso. Em “O coração denunciador”, essa necessidade é muito evidenciada por um narrador que busca seu interlocutor e dele exige atenção constante. Tanto neste conto quanto em “O gato preto”, constata-se o modo como seus respectivos narradores tentam negar sua perversidade vangloriando-se da perfeição com que realizam o ato perverso. Em “Berenice”, apesar do apelo à atenção do leitor ser apresentado de modo bem mais sutil do que em “O coração denunciador”, verifica-se que essa necessidade de convencer os demais, negada por ele, está implícita na sua longa explanação sobre a doença e sobre a tradição honrosa de sua família. Egaeus tenta amenizar sua culpa demonstrando que reconhece que sua atitude destruiu essa honra.

Tanto os estados oníricos quanto essa extrema necessidade de auto-afirmação merecem atenção porque conferem uma baixa credibilidade a esses narradores. Os sonhos e as meditações permitem a instauração de elementos fantásticos, em que se verifica a união entre o consciente e o inconsciente da personagem, que demonstra uma série de incertezas e informações vagas e contraditórias relativas à situação narrada. Ao mesmo tempo, o modo como Poe compõe as histórias, faz com que esse narrador seja um criador de certezas e transmite ao leitor a sensação de que tudo que a personagem narra seja verossímil e, como conseqüência, facilmente encarado como real. Em “A queda da Casa de Usher”, observa-se como o modo como o Poe cria o a atmosfera do ambiente em se encontra a mansão fúnebre reflete tanto o comportamento quanto a constituição física de seus moradores. Quando o narrador chega à mansão, é tomado por uma sensação de profunda angústia, mas ainda não tem certeza de que ela seja reflexo do aspecto decadente da mansão. No decorrer da história, essa certeza é reforçada quando o narrador descobre que certos caracteres componentes do “físico” da mansão são responsáveis por agravar a perturbação nervosa de Roderick Usher. Como elementos que garantem a unidade de sentido dessa obra – e, conseqüentemente, reforçam a credibilidade do narrador e a produção do efeito único leitor – podem ser citados o momento em que ele repara na solidez da alvenaria e a compara a madeiramentos conservados em adegas, evento este que remete ao desenlace do conto, quando Lady Madeline é mantida viva em uma adega na mansão. Esta, por sua vez, também se mantém intacta até o momento em que a irmã de Roderick vai buscá-lo em seu aposento. Merece destaque, também, o momento da leitura de *Assembleia dos loucos*, cujos autor e trecho foram criados por Poe com objetivo de transmitir ao narrador a sensação de correspondência entre os sons dos gritos do dragão – descritos no romance favorito de Roderick – e os gritos de Lady

Madeline, prestes a deixar sua tumba prematura. Tudo é muito bem arquitetado para que se tenha certezas como a de que o caráter das personagens é influenciado pelo espaço, da intensa relação entre os irmãos – que constitui uma duplicidade entre eles – e do fim da tradição familiar, representada pela estreita relação entre moradores e propriedade, que se extingue com o óbito dos irmãos e com o desabamento da casa.

A inserção de um narrador personagem em uma situação fantástica, no entanto, contribui para a diminuição de sua credibilidade. Como narrador testemunha, limita-se a contar o que acontece, sem, no entanto, ter condições de atingir seu objetivo de aliviar as aflições de Roderick. Tanto a visão do narrador é limitada, que se pode perceber que é o dono da mansão quem tem o comando sobre a situação narrada. Não por a caso ele um *usher*, que conduz o narrador a realizar suas atividades costumeiras. Ao narrador cabe apenas transmitir informações a respeito da tradição familiar da família Usher, as quais nem sempre são confiáveis. Destaca-se, sobretudo, a suposta relação de amizade de infância entre Roderick Usher e o narrador, visto que, em primeiro lugar, ele não é capaz de mencionar nenhum momento de convívio com Roderick durante a infância. Além disso, não se deve esquecer do fato de que o narrador desconhece Lady Madeline. Como irmã gêmea de Roderick, e como alguém tão amada por ele, ela também deveria ser – se não íntima – pelo menos conhecida do narrador.

Em “O coração denunciador”, apresenta-se uma personagem que, narrando de uma posição central, limita-se a contar a história sob o seu – único – ponto de vista. Sua baixa credibilidade se mostra pela incoerência existente entre seu discurso e seu comportamento. Por trás da sua tentativa de demonstrar calma esta a de esconder seu medo, que se manifesta com quando o narrador se depara com o olho de abutre do velho, e sua fúria, que aumenta proporcionalmente em relação à intensidade da acuidade de audição, que faz com que ele ouça o bater do coração do velho assassinado. Destaca-se nessa análise, a escolha de Poe pelo vocábulo *mad*, que designa um indivíduo, além de louco, furioso e insensato. Assim, quando autor escreve que o bater do coração do velho aumentava a fúria do narrador, o faz com consciência de que o narrador quer usar outra palavra, que não remeta, necessariamente, à loucura. Além da demonstração de fúria, o narrador demonstra falta de bom senso em algumas atitudes, como esperar por uma hora, em meio ao breu, para colocar a cabeça no vão da porta do quarto do velho e, depois, passa mais uma hora “sem mover um músculo” dentro do quarto escuro. Se por um lado, isso reforça o fato de que as morte são sempre lentas na obra de Poe, por outro, há de se notar, especialmente nesta, que toda essa demora não é uma

demonstração de paciência ou cautela – como ele procura demonstrar – mas sim, do medo que ele tinha das conseqüências com as quais teria que arcar. Se o seu objetivo era apenas se livrar de algo que o incomodava, não haveria motivo para tanta espera. Além disso, sabe-se, desde o início que o narrador não sabe ao certo por que motivo deseja matar o velho, e que ele mesmo se questiona sobre isso. Após o assassinato, o narrador volta a se questionar, não em relação aos motivos do assassinato, mas às razões do temor que ele sentia após cometer o ato perverso. Com isso, constata-se, mais uma vez o elo perfeito que existe

Em “Berenice”, percebe-se uma dinâmica, de certo modo, contrária a de O coração denunciador. Enquanto em um o narrador assassino não reconhece sua obsessão pelo olho de abutre do velho como doença, o outro Egaeus, tenta usar sua doença, uma monomania pelos dentes de Berenice, como justificativa pelo assassinato da prima. Sua baixa confiabilidade se encontra no modo como ele faz isso. Ele começa seu discurso falando sobre a tradição de sua família como um exemplo de beleza, do qual ele se destoa, como “a imagem do desencanto”. A partir daí, já se pode inferir que ele tenha feito algo de que se arrepende e que tenha destruído a honra de sua familiar. Em seguida, contrapõe o seu temperamento ao de Berenice, enfatizando sua saúde frágil e sua necessidade de se enclausurar e meditar, mergulhando sua atenção em livros que o transportam para o universo fantástico. Berenice, ao contrário, sempre fora exuberante e gostava de passear pelas colinas. Mesmo assim, sucumbira a uma doença que se manifestava por meio de ataques epiléticos que levam ao *trance*, ou seja, um estado em que o indivíduo fica apenas aparentemente inconsciente. Egaeus fala longamente sua monomania pelos dentes de Berenice e, ao narrar, restringe-se a mencionar acontecimentos anteriores aos mergulhos em suas meditações. O que acontece durante esse período é omitido e pode ser inferido por rumores como batidos de porta e ruídos de choro que o narrador escuta da biblioteca. Apenas quando a história está caminhando para o desfecho, o narrador diz que fizera algo de que não se lembra. Não há, no início, menções a lapsos de memória. Do modo como a doença foi apresentada, entende-se que Egaeus ficava enclausurado na biblioteca a meditar, da mesma forma que Roderick Usher fica em seu quarto. Assim, fica claro que ele tentou omitir os momentos em que saiu da biblioteca para violar o túmulo de Berenice – que havia sido enterrada viva – arrancar seus dentes e guardá-los na caixinha.

Em todas as obras analisadas, verifica-se, de alguma forma, o desmascaramento daquele que se diz bom, que ama ou que sorri. A narração em primeira pessoa possibilita o mergulho na mente das personagens, que oscila entre o sentimento de amor e o de

perversidade. Mesmo em “A queda da casa de Usher”, em que o narrador é personagem secundária, essa narração é o meio pelo qual se tem acesso à mente de Roderick Usher. O primeiro evento que demonstra a complexidade dessa personagem é o do recebimento da carta de Roderick, que leva o narrador a, por um lado, acreditar que Usher necessitasse da companhia de um amigo; por outro, a se sentir obrigado a obedecer a uma ordem imposta, de comparecer à mansão. No decorrer da história, constata-se que a segunda opção é a mais verdadeira. Em certo momento, próximo ao desfecho, o próprio narrador percebe que é Roderick quem manda. Então, o narrador desiste de proibir que ele contemple a tempestade e apenas sugere que os dois se distraiam com a leitura de um de seus livros favoritos. Assim, observa-se que a presença desse narrador na história se faz unicamente pela necessidade que Usher tinha de chamar alguém para quem pudesse impor a cultura e a tradição decadente de sua família. Assim, elas poderiam se manter vivas de alguma forma, mesmo após a sua total extinção. Outro fato que demonstra o quanto a mente de Roderick é contraditória é a estranha relação entre os irmãos. Roderick fala dela como uma irmã “ternamente amada”, cuja morte representaria o seu próprio fim. Apesar dessa intensa conexão entre os irmãos, representada por uma duplicidade, constata-se um ato de perversidade de Roderick para com Lady Madeline, quando ele, consciente de que havia enterrado sua irmã viva, não faz nada para salvá-la.

Em “O coração denunciador”, encontra-se um narrador que declara amor ao velho e mata-o, esquarteja o corpo, esconde os restos mortais sob o assoalho e ainda sorri e se vangloria de sua proeza. Em “Em o gato preto”, tem-se uma situação bastante similar, pois o narrador, que também tinha amor por seu gato, lhe arranca um olho e o empareda em sua casa, depois de matar. Antes de ter matado o gato, o narrador tinha, ainda, matado sua própria esposa. Em “O barril de Amontillado”, encontra-se o narrador que sorri diante da idéia de imolar Fortunato; em Ligeia, cria-se um duplo da personagem, de modo a fazer com que o narrador demonstre ora amor, ora ódio pela mesma; em “Os fatos no caso do Sr. Valdemar”, o narrador diz querer verificar por quanto tempo consegue prolongar a vida do homem no seu leito de morte e o explode ao realizar a sua experiência mesmérica. Por fim, em “Berenice” abordam-se o tema, comuns ao de “A queda da casa de Usher”, da honra familiar e da clausura. Tanto Roderick Usher quanto Egaeus se preocupam com o futuro da família, no sentido de manter suas tradições. O narrador de “Berenice” usa essa tradição como forma de tentar demonstrar consciência e sentimento de culpa por um ato perverso – o assassinato da prima – que teria destruído essa honra. As constantes explicações a respeito de sua doença

contribuem para o mesmo efeito, porque o leitor é levado a entender que Egaeus – nas suas meditações e devaneios típicos de um visionário como ele e os outros de sua estirpe – não tivesse consciência do que se passa a sua volta. Não se deve esquecer que essas meditações se realizam em um ambiente de clausura. Pode-se aceitar que Egaeus, no mergulho em suas leituras, seja transportado ao universo fantástico, de modo que este se torne a grande realidade de sua vida. Deve-se desconfiar, no entanto, de suas saídas da biblioteca para apanhar a caixinha do médico e os instrumentos para a violação do túmulo. Compreende-se, dessa forma, que Egaeus tenta ocultar sua perversidade quando deixa de narrar os acontecimentos exteriores à biblioteca e diz que não se lembra deles.

Pode-se concluir então, que o ponto de vista na obra de Poe, sempre em primeira pessoa, proporciona o mergulho na alma humana, representada por personagens que se revelam por si mesmas. A inserção dessas personagens no mundo fantástico também é um fator que possibilita esse mergulho à medida que consciente e inconsciente são colocados à mostra e as personagens testam os limites entre o que querem provar ou realizar e aquilo que lhes é possível. Conseqüentemente os narradores não podem ser considerados totalmente confiáveis, bons, tranqüilos, sãos, calmos, hábeis ou perfeitos. Com esse mergulho, Poe busca demonstrar, justamente, o quanto a alma humana é perversa. A narração em primeira pessoa também possibilita a aproximação entre autor e leitor, o que, por sua vez, intensifica a produção do efeito único, elemento crucial das composições poeanas. Essa aproximação nota, inclusive, pela presença de um interlocutor a quem o narrador se dirige, criando certezas e revelando incertezas. O mergulho na alma humana e essa aproximação entre personagens e leitor são os grandes responsáveis pela atemporalidade da obra de Poe. Nesse trabalho, procurou-se analisar obras que tivessem semelhanças temáticas entre si, de modo a demonstrar a unidade de sentido de que a obra de Poe se constitui. Com um total de setenta e três contos, porém, é necessário dizer que apesar de essa dissertação apresentar apenas três análises integrais, a obra do autor apresenta outros tipos de narradores, como o *flâneur*, de “O homem da multidão”, o defunto autor de “Sombra: uma parábola”, o amigo do detetive C. Auguste Dupin, do conto policial “Assassinatos na rua Morgue”, ou mesmo do presidiário de “O ímpeto da perversidade”, mencionado aqui.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. “O peru de natal”. In: _____. *Contos novos*. 16.ed. Belo Horizonte: Vila Rica, 1996, p.71.
- ARAÚJO, Ricardo. “Interpretação de Usher”. In: _____. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. São Paulo: Ateliê, 2002, p. 106.
- BAUDELAIRE, Charles. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. Trad. Lúcia Santana Martins. São Paulo: Ícone, 2003.
- BITS and Pieces II: selected quotations about Edgar Allan Poe. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/geninfo/poebtsp2.htm>>. Acesso em: 1 set. 2010.
- BOOTH, Wayne Clayton. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. 778.ed. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 7.ed. São Paulo: Ática, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. “Poe, o Poeta, o Narrador e o Crítico”. In: _____. *Valise de cronópio*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 103-135.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1994.
- FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: _____. *Edição standard das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XVII (1917-1919), Rio de Janeiro: Imago, 1919, p.275-315.
- _____. “A negativa”. In: _____. *O ego, o id e outros trabalhos*. v. XX. (1923-1925). Disponível em: < <http://www.ricardoborges.net/tecpsi.html>> Acesso em 1 set. 2010.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, v. 53, p.166-182, mar./mai.2002.

HEMINGWAY, Ernest. “Colinas como elefantes brancos” Trad. Samuel Titan Jr. Disponível em: <<http://letras.fflch.com.br/arquivos/IEL/Colinas%20como%20Elefantes%20Branco%20-%20Ernest%20Hemingway.pdf>> Acesso em: 21 out. 2010.

_____. “Hills like white elephants”. Disponível em: <<http://www.gummyprint.com/blog/archives/hills-like-white-elephants-complete-story/>>

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10.ed. São Paulo: Ática, 2002.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. Prosa I. 20.ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p.

NERUDA, Jean. “O vampiro” In: FERRIRA, Aurélio Buarque de Holanda; RONAÍ, Paulo. (org.). *Mar de histórias: antologia do conto mundial*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 259-262.

PHILIPPOV, Renata. *Sonho e fantástico em Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire*. 1999. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

PIÑON, Nélida. “Colheita”. In: _____. *Sala de armas*. Rio de Janeiro: Sabiá-José Olympio, 1973, p.281-287

POE, Edgar Allan. “A queda do Solar de Usher”. In: _____. *Contos de terror, de mistério e de morte*. Trad. Oscar Mendes, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.80-98.

_____. “Berenice”. In: _____. *Complete tales and poems*. New York: Vintage, 1975, p.641-648.

_____. “Berenice”. In: _____. *Contos de terror, de mistério e de morte*. Trad. Oscar Mendes, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.13-22.

_____. “O caso do Sr. Valdemar. In: _____. *Contos de terror, de mistério e de morte*. Trad. Oscar Mendes, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. “O coração denunciador”. In: _____. *Contos de terror, de mistério e de morte*. Trad. Oscar Mendes, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.136-141.

_____. “Ligeia”. In: _____. *Complete tales and poems*. New York: Vintage, 1975

_____. “Preface [to *Tales of the grotesque and arabesque*”]. 1840. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/misc/tgap.htm>>. Acesso em: 1 set. 2010.

_____. “The Black Cat”. In: _____. *Complete tales and poems*. New York: Vintage, 1975.

_____. “The Cask of Amontillado”. In: _____. *Complete tales and poems*. New York: Vintage, 1975.

_____. “The facts in the case of M. Valdemar”. In: _____. *Complete tales and Poems*. New York: Vintage, 1975.

_____. “The fall of the House of Usher”. In: _____. *Complete tales and poems*. New York: Vintage, 1975, p. 231-245.

_____. “The imp of the perverse”. In: _____. *Complete tales and poems*. New York: Vintage, 1975, p.280-284.

_____. “The philosophy of composition” Disponível em: <<http://www.vahidnab.com/philocompo.pdf>> Acesso em 14 mai. 2010.

_____. “The tell-tale heart”. In: _____. *Complete tales and poems*. New York: Vintage, 1975, p. 303-306.

TELLES, Lygia. “A estrutura da bolha de sabão”, 1978. In: BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, s/d, p.140.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WOMACK, Martha. *Edgar Allan Poe's "The fall of the House of Usher"*. Disponível em: <http://www.poedecoder.com/essays/usher/#theme> >. Acesso em: 10 set. 2010.

WOOLF, Virginia. *To the lighthouse*. London: Vintage, 2004.

